DANIEL EHRMANN

KOLLEKTIVITÄT

GETEILTE AUTORSCHAFTEN UND KOLLABORATIVE PRAXISFORMEN

1770–1840

böhlau

böhlau

Literaturgeschichte
in Studien und Quellen

Band 34

Gegründet von
Klaus Amann,
Hubert Lengauer und
Klaus Wagner

Herausgegeben von
Werner Michler
Norbert Christian Wolf

https://doi.org/10.7767/9783205216193

Daniel Ehrmann

Kollektivität

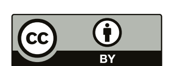
Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen 1770–1840

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 898-G



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.

https://doi.org/10.7767/9783205216193

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.de abrufbar.

Korrektorat: Vera M. Schirl, Wien
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz und Layout: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21613-1 (Print)
ISBN 978-3-205-21619-3 (OpenAccess)

INHALT

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

Für Eva, Anna und Sophie

https://doi.org/10.7767/9783205216193

1. DAS SCHÖPFERISCHE UND DIE KOLLABORATION

Ein Problemaufriss

An einem Februardonnerstag, mitten im Jahrhundertwinter von 1798/99,[1] saß ein noch nicht ganz fünfzig Jahre alter Mann in einem Schlitten und fror. Seit Weihnachten schon waren die Temperaturen kaum einmal über den Gefrierpunkt gestiegen, die Kälte hatte ganz Europa fest im Griff. In Paris war die Seine für Wochen zugefroren und bei Mainz überschritt ein ganzes Dragonerregiment auf dickem Eis den Rhein.[2] Trotz des schlechten Wetters, das selbst die tägliche Post gefährdete und gewohnte Wege unsicher werden ließ,[3] machte sich das Gespann um die Mittagszeit auf, um Johann Wolfgang Goethe nach Jena zu bringen.[4] Anders als der neben ihm sitzende Friedrich Schiller, der gerade den zweiten Teil seines *Wallenstein* auf die Bühne des Weimarer Hoftheaters gebracht hatte, war Goethe nicht auf der Heimfahrt: Sein Weg war eine Passage.

In dieser Szene, die durch Briefe und Tagebücher gut zu rekonstruieren ist, begibt sich Goethe nicht einfach von einem Punkt zum anderen, der Ortswechsel will etwas heißen. Das anzunehmende Ungemach der Fahrt lenkt den Blick darauf, dass sein Weg mehr war als eine einfache Reise, man begegnet darin eher einer jener ‚zwischenräumlichen Bewegungen',[5] durch die eine Entfernung erst erfahrbar und von außen sichtbar wird. Wenn Goethe also den Schlitten besteigt, dann nicht einfach, um nach Jena zu gelangen, sondern um jene „ganz scharf von der Grenze" zu scheidende Schwelle zu überschreiten, die bei Walter Benjamin als Passage bezeichnet wird: Diese Schwelle ist kein Punkt, sie ist „eine Zone".[6] Freilich war Goethe diese Strecke, die er physisch durchmaß, um einen merklichen Zwischenraum zu schaffen, diese Reise, die ihn zugleich in der handfesten Symbolik des Rituals erfasste,[7] indem sie den Unterschied zwischen dem geheimen Rat und dem Dichter prononcierte, nicht neu. Um 1800 reiste er mit einiger Regelmäßigkeit in die nahegelegene Universitätsstadt, um dort, fernab seiner administrativen Verpflichtungen und zugleich außerhalb der Wahrnehmungsgrenzen des

1 Vgl. Böckmann: Beitrag.

2 Arago: Ueber den Wärmezustand, S. 252.

3 So schreibt Klopstock zwei Tage nach Goethes Schlittenfahrt an seinen Verleger Göschen: „Es ist so tiefer Schnee gefallen, u. die Kälte ist so außerordentlich groß, daß ich befürchte, der Post könnte etwas begegnen, wobei mein M.S. verloren ginge" (Klopstock: Briefe, S. 6).

4 Vgl. GTb II.1, S. 280.

5 Vgl. Wirth: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken.

6 Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 618.

7 Zu den Symbolpraktiken von Übergansriten vgl. Gennep: Les rites.

Weimarer Hofs, seine wissenschaftlichen, vor allen Dingen aber seine poetischen Arbeiten voranzutreiben.

Dass Goethe nach Jena reist, ist somit weder für ihn ungewöhnlich noch der Forschung unbekannt. Was die Reise durch die klirrende Februarkälte des Jahres 1799 indes besonders macht, ist die Zahl der Widerstände, die ihr entgegenstanden. Das Ungewöhnliche dieser Reise liegt – anders gesagt – in der Frage verborgen, warum sie dennoch stattgefunden hat. Warum musste Goethe unbedingt nach Jena? Was ließ sich dort tun, das man in der Nähe des Weimarer Fürstenhofs nicht hätte ebenso gut oder noch besser erledigen können? Und wodurch wurde er für die Strapazen der winterlichen Reise remuneriert? Eine erste Antwort findet sich, wenn auch nur andeutungsweise, in der „Agenda", jener Liste von in Jena zu erledigenden Dingen, die Goethe schon einige Tage vor der Abreise in sein Tagebuch eingetragen hat.[8] Sie listet nicht nur geplante Lektüren und Revisionen von Eigenem wie Fremdem, sondern enthält auch die Selbstaufforderung zur Produktivität. Denn Goethe nimmt sich nicht allein die Arbeit an der Brieferzählung *Der Sammler und die Seinigen* oder an der Übersetzung von Voltaires *Mahomet* vor; auf der Liste finden sich auch zwei derjenigen Werke, die Goethe über Jahrzehnte hinweg beschäftigen sollten: die *Farbenlehre* und der *Faust*.

Wenn es daher wieder „einmal nöthig" wurde, „daß etwas geschah",[9] wenn Goethe so unbedingt nach Jena musste, dass ihn nicht einmal Schnee und Eis abhalten konnten, dann, so scheint es, um an etwas zu arbeiten, das spätestens ab der *Ausgabe letzter Hand* sein Lebenswerk gewesen sein wird. Das unterstreicht auch der Brief, den Goethe schon wenige Tage nach seiner Ankunft in Jena an den geheimen Rat Voigt schreibt. Schnell wird darin deutlich, dass weniger die durch die Beurlaubung von den Amtsgeschäften gewonnene Freizeit als vielmehr eine durch den Ortswechsel ermöglichte Freiheit von größter Bedeutung ist. Daher bittet er Voigt um Vermittlung beim Herzog, damit der offenbar zunächst kürzer vereinbarte Urlaub noch bis Ende des Monats verlängert werden möge. Goethe nennt zwar nur einen Grund, dafür aber einen bemerkenswerten: Er sei in den bisherigen Wintermonaten zwar insgesamt produktiv gewesen, aber gerade in seinen „*litterarischen* Arbeiten sehr zurückgekommen".[10] Das lenkt den Blick nochmals auf die bereits genannte Liste der Vorhaben in Jena, die nun indes gewichtet erscheint und greifbar macht, dass es tatsächlich nur ein etymologischer Katzensprung ist, der das *agendum* von der *actio* trennt. Der gelehrsame Umgang nicht nur mit fremden Texten, das Lesen und Korrigieren tritt schnell in den Hinter-

8 GTb II.1, S. 279, verzeichnet noch vor den täglichen Einträgen folgende Liste, die irrtümlich auf den Vormonat datiert ist: „Agenda in Jena/ vom. 7. Jan. an./ Hiller./ Merseburg./ Farbenlehre/ Propyläen. 2. B. 1 Stück./ Faust./ Mahomet/ Uber Piccolomini./ Sammler. Bibliotheck/ Tyger."

9 Goethe an Christiane Vulpius, 12.2.1799, WA IV, 14, S. 19.

10 Goethe an Christian Gottlob Voigt, 15.2.1799, WA IV, 14, S. 23, Hervorheb. D. E.

grund, um der eigenen Produktivität Raum zu geben.[11] Was in Jena zu tun und in Weimar unmöglich war, ist mehr als Textarbeit – es ist Literatur.

Die symbolische Aufladung dieses Arbeitspensums wiederum ist es, die neuerlich die Frage aufwirft, warum der von Zeitgenossen oft eng mit Weimar verknüpfte[12] Autor gerade für seine poetischen Arbeiten Jena aufsuchte. Wenn man dafür, wie es etwa Goethes Briefe nahelegen, dem Aufenthaltsort größeres Gewicht beimisst, wenn man ihm Anteil an der Handlungsmacht dieses literaturhistorisch so bedeutsamen Ensembles zugesteht, dann tritt er selbst als untersuchenswerter Akteur in den Blick. Aus dieser Perspektive scheint es nicht nur an der günstigen Unterbringungsmöglichkeit zu liegen, dass Goethe für die Zeit seiner Aufenthalte häufig ein Zimmer in der ehemaligen Stadtresidenz des kurzlebigen und schon Ende des 17. Jahrhunderts wieder aufgelösten Herzogtums Sachsen-Jena bezieht.[13] Vielmehr ließ es sich dort „im stillen Schloß",[14] außerhalb der sonst allzu gegenwärtigen politisch-administrativen Geschäftigkeit,[15] „recht gut dencken und arbeiten."[16] Stille und Einsamkeit, so legt es Goethe selbst in eindringlicher Wiederholung nahe, sind ebenso wesentliche Gründe dafür, Jena immer wieder aufzusuchen, wie der gesellige Umgang mit Wissenschaftlern und Schriftstellern, der in letzter Zeit vor allem betont wurde.[17]

1.1 Schreiben, ein einsames Geschäft

Man sollte indes nicht das eine gegen das andere ausspielen: Geselligkeit *und* Einsamkeit zugleich sind die schon für Goethe selbst nur schwer in Einklang zu brin-

11 Die tatsächliche Produktivität ruft Goethe am 19.2.1799 in seinem Brief an Franz Kirms als Begründung für die längere Abwesenheit auf: „Meine Arbeiten gehen gut, so daß ich noch 14 Tage zu bleiben wünschte" (WA IV, 14, S. 27).

12 Die Verortung am Weimarer Fürstenhof erfolgte zunächst meist aufgrund des Ratstitels, zunehmend stellte sich aber die Stilisierung zum ‚Weimarer Klassiker' ein. Seit Wachsmuth: Weimars Musenhof (1844) war die Rede vom ‚Weimarer Musenhof' geläufig, für die Goethe eine entscheidende Rolle spielte. Zur Bezeichnung ‚Musenhof' siehe allgemein Bauer: Die höfische Gesellschaft, S. 73–77, und Berger: Geselligkeit.

13 Zu dem im 17. Jh. errichteten, aber nur kurzzeitig als Residenz genutzten Bau, der zu Beginn des 20. Jhs. dem Neubau des Universitätshauptgebäudes weichen musste, vgl. Endler: Das Jenaer Schloß.

14 Goethe an Christiane Vulpius, 9.11.1795, WA IV, 10, S. 326.

15 Zu diesem Wunsch des Rückzugs aus den Bedrängnissen der unmittelbaren Gegenwart vgl. auch die ein knappes Jahr zuvor erstmals erschienene Ankündigung (Schiller: Die Horen eine Monatsschrift).

16 Goethe an Christiane Vulpius, 9.11.1795, WA IV, 10, S. 326.

17 Vgl. exemplarisch den Artikel im Goethe-Handbuch, der gleich zwölf Schriftsteller und Gelehrte auflistet, deren Umgang „nicht unwesentlich zu der gemeinsamen Ideenbildung" beitrugen, „die die deutsche Klassik begründete" (Schmid: [Art.] Jena, S. 565).

genden Gründe für seinen Aufenthalt. Es zeigt sich darin eines jener Spannungsverhältnisse, die lange schon zu den Topoi der Forschung gehören. So sei es Goethe stets so vorgekommen, als würden ihn die Verpflichtungen und Aufgaben, die er in Weimar zu erfüllen hatte, von seinen übrigen Projekten, insbesondere von seinen poetischen Arbeiten abhalten.[18] Trifft dies zu, dann ist es naheliegend, dass er seine aus künstlerischer Sicht prekäre Situation als herzoglicher Berater in und außerhalb des geheimen Konsiliums von Sachsen-Weimar[19] entschärfte, indem er eben diese ‚Lage' – die hier im sozialen wie topologischen Sinn als Situierung,[20] als ‚Ver-Ortung' begriffen werden muss – wiederholt veränderte. Zugleich schuf er sich in dem Maße, in dem er sich räumlich vom Hof entfernte, auch Distanz zu seinen Dienstpflichten. Gerade weil er dabei Praktiken der Konzentration einübt, die auf dem kreativen Potenzial der Isolation aufruhen,[21] und etwa behauptet, er könne „nur in einer absoluten Einsamkeit arbeiten",[22] verbindet sich seine Abwesenheit vom Hof mit einer bestimmten Vorstellung von produktiver Abgeschiedenheit, der ein schreibpraktisch *und* poetologisch wichtiger Stellenwert zukommt.[23]

Dass es sich hierbei gerade nicht um jene Form der schieren Inszenierung oder des reinen Ausstellens handelt, die in jüngerer Zeit konturiert wurde und bisweilen nie wirklich vollzogene Handlungen behauptet,[24] sondern dass ein solcher

18 Ein gängiger Topos vor allem der biographisch orientierten Goethe-Forschung. Vgl. exemplarisch Boyle: Goethe, Bd. 2, S. 239–256.

19 Ab 1776 war Goethe als Legationsrat, seit 1779 als Geheimer Rat stimmberechtigtes Mitglied im ‚geheimen Consilium'. Nach seiner Rückkehr aus Italien 1788 nahm er an den Sitzungen zwar nur noch fallweise teil und er legte einige Ämter nieder, doch wurde er dafür unter anderem mit den Universitätsangelegenheiten in Jena und der Theaterdirektion betraut. Auch außerhalb des Konsiliums blieb er ein wichtiger Berater des Herzogs und er wurde 1804 zum Wirklichen Geheimen Rat und 1815 zum Staatsminister ernannt. Vgl. Flach: Goetheforschung und Verwaltungsgeschichte; Linder: „Falsche Tendenzen"; Knortz/Laudenberg: Goethe, S. 60–63, und Wahl: Das Geheime Consilium, S. 13–48.

20 Hier in der Doppelbedeutung der vollziehenden und der vollzogenen Positionierung, als *nomen actionis* und *nomen acti.*

21 Zumbusch: Die Immunität der Klassik, hat in dieser Tendenz zur Abschottung auf mehreren Ebenen das Signum der ‚Klassik' ausgemacht.

22 Goethe an Schiller, 9.12.1797, WA IV, 12, S. 374–375.

23 Die *praxeologische* Relevanz wird in Kap. drei thematisiert. Überraschenderweise wurde die Funktion der Einsamkeit für Goethe bislang kaum erforscht. Einen späteren Zeitraum untersucht Osterkamp: Einsamkeit, S. 105: „Den Effekt dieser Strategien aber bildete nicht die Aufhebung der Einsamkeit als vielmehr deren Transformation aus einem auferlegten negativen Schicksal in einen selbstgewählten Zustand der schöpferischen Abgeschiedenheit, der freiwilligen Isolation von störender Gesellschaft und unerbetenen Besuchern, von lästigen Zerstreuungen und Abhaltungen, die Einübung der Einsamkeit also als einer produktiven Existenzweise." Osterkamp findet die „Zeugnisse für diese positive Akzeptanz von Einsamkeit als schöpferischer Zurückgezogenheit von den Alltagsgeschäften, den gesellschaftlichen Anforderungen und den Zumutungen des Zeitgeists" vor allem in der „Alterskorrespondenz mit den engen Freunden".

24 Jürgensen/Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 10, haben Inszenierungsprakti-

Rückzug aus dem Sozialen auch tatsächlich die gewünschten Auswirkungen auf Goethes künstlerische und wissenschaftliche Produktivität haben konnte, stand für ihn spätestens seit seinem zweiten Weimarer Jahrzehnt außer Frage. Insbesondere durch die bereits früh auch von ihm selbst zum Schlüsselerlebnis hypostasierte Reise, die ihn zwischen 1786 und 1788 bis nach Rom, Neapel und Sizilien führte,[25] war deutlich zu Tage getreten, dass die räumliche Entfernung von Weimar, mithin der Austritt aus den täglichen Verpflichtungen, auch eine Veränderung seiner gesellschaftlichen Funktion anstoßen und ihn vom Verwaltungsbeamten wieder zum Kulturproduzenten im umfassenden Sinn machen konnte.[26] Für Goethe ist so über die physische Abwesenheit eine Sistierung der sozialen Rolle[27] des Staatsdieners möglich geworden,[28] die in engem Zusammenhang mit seinem Auf-

---

ken jüngst auf ihre „absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume“ eingeschränkt, was unweigerlich die höchst problematische Unterscheidung von ‚absichtsvollen‘ und unwillkürlichen Inszenierungen nach sich zieht. Damit ist zugleich die absichtsvolle Täuschung des Publikums angedeutet. In diesem Buch wird dagegen die Auffassung vertreten, dass man von den Effekten auszugehen hat, nicht von den Intentionen, die möglicherweise unbeachtet verpuffen. Vgl. dazu auch die theoretischen Ansätze bspw. bei Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 113, der gegen die Strategien die „‚Wahlentscheidungen‘ des Habitus“ setzt, und bei Law: Organizing Modernity, S. 24, der von pluralen „orderings“ ausgeht, für die „both humans *and* non-humans“ eine wichtige Rolle spielen.

25 Goethe und mit ihm auch der Großteil der Goetheforschung betrachten die Reise als ‚Flucht‘ vor den amtlichen und sozialen Zwängen in Weimar. Vgl. Sengle: Das Genie und sein Fürst, S. 70–85, und Rothe: Der politische Goethe, bes. S. 30. Für Sengle war es „nicht nur die Italiensehnsucht, sondern auch die Trennung vom Hofe, von seinen Amtsgeschäften und von allen Menschen in Weimar, die für den Dichter in diesem Augenblick ein ‚unwiderstehliches Bedürfniß‘ war[en]“ (Sengle: Das Genie und sein Fürst, S. 70). Die Möglichkeit, dass es sich bei der vermeintlichen Flucht eigentlich um einen „Geheimauftrag“ gehandelt haben könnte, zieht Müller: Vom Regieren zum Gestalten, S. 240–308, in Betracht.

26 Bereits Durkheim nimmt an, dass die Kategorie des Raums im Unterschied zu derjenigen der Zeit keine transzendentale (wie bei Kant), sondern eine soziale Kategorie darstellt und dass der Organisation der Gesellschaft eine Organisation des Raumes entspricht. Die klassifikatorische „Organisation der Gesellschaft teilt sich natürlich dem Raum mit, den sie einnimmt“ (Durkheim: Die elementaren Formen, S. 592): Soziale Gruppen haben ihre Räume.

27 Zur historischen Problematik des Begriffs vgl. auch Konersmann: Die Metapher der Rolle.

28 In der Soziologie gibt es unterschiedliche Versuche, die Funktionsweisen sozialer Rollen zu beschreiben. Wesentlich für die hier getroffene Annahme sind die (potentielle) Rollenpluralität sowie die Verschränkung von Rolle und Status. Einzelne Individuen können – und sie tun das verstärkt, seitdem sich die Gesellschaft funktional differenziert und diese Funktionen medial repräsentiert – mehrere Rollen übernehmen, wobei sich selbstverständlich die Gefahr von Rollenkonflikten ergibt. Die Rollen sind dabei weitgehend analog zum jeweiligen sozialen Machtsystem hierarchisiert. Nicht zuletzt, um solche Konflikte zu vermeiden, erscheinen die sozialen Rollen vielfach räumlich und/oder zeitlich voneinander separiert. Zudem wird davon ausgegangen, dass die jeweilige Rollenperformanz den Status bestimmt, den ein Akteur in einem bestimmten sozialen Feld beanspruchen kann. Vgl. exemplarisch dazu bereits Simmel: Soziologie, S. 403–453 und passim; auch Merton: The Role-Set; Goffman: The Presentation of Self; White: Identity

enthalt in der unmittelbaren Nähe des Weimarer Fürstenhofs und zugleich im Verdacht einer Beeinträchtigung, wenn nicht gar der Verhinderung künstlerischer Produktivität stand.[29] Tatsächlich eignete sich jenes Modell des ‚Teilzeitdichters', das ihm durch seine Doppelfunktion, durch seinen Aufenthalt in gleich zwei distinguierten gesellschaftlichen Bereichen notwendig geworden war, kaum dazu, die hohen Ansprüche, mit denen sich die Vorstellung des autonomen Künstlers am Ende des 18. Jahrhunderts verband,[30] zu befriedigen – oder zumindest diskursiv einzuholen und so die Imagination eines solchen Erfüllens in Gang zu setzen und zu halten. Nicht zuletzt deshalb charakterisiert Goethe schon im Spätherbst 1786, in den ersten Wochen nach seiner Ankunft in Rom, eine Italienreise, die doch erst begonnen und noch gar keine herzeigbaren Früchte getrieben hatte, als Neubeginn, und zwar als einen dezidiert dichterischen. Er entwarf die Szene einer Renaissance, die ihm die Konzentration auf sich selbst und in der Folge auch auf eine (in einem geradezu substanzialistischen Sinne) *individuelle* Auseinandersetzung[31] mit Natur und Kunst ermöglichen sollte.[32] Diese Rede, so eine zentrale Prämisse dieses Buchs, ist dabei nicht einfach Inszenierung, denn sie ist insofern nicht kategorial geschieden von der Erfahrung, als der Text (reflexiv) strukturiert, was erlebt oder gedacht wurde und so für die Leserinnen und Leser (unter die auch der Autor selbst zu rechnen ist) zum Medium der Erfahrung wird.[33] Es wird hier also davon

and Control; einen neueren Überblick über die verschiedenen Konzeptualisierungen bietet etwa Preyer: Rolle, Status, Erwartungen, bes. S. 45–94.

29 Goethe ist Träger mehrerer sozialer Rollen mit ihren je eigenen Sets von Handlungsmöglichkeiten und -verpflichtungen, von denen vor allem zwei in Konflikt geraten: Seine zweckorientierte, kalkulierende Tätigkeit als Minister und öffentlicher Repräsentant, lässt sich nicht zugleich mit seiner Rolle als Dichter ausagieren, da diese – jedenfalls im autonomietheoretischen Kontext – eine Absenz genau solcher Zielorientierungen voraussetzt. Einen Versuch zur Entschärfung dieser Situation stellt die räumliche Separierung der beiden sozialen Bereiche dar. Zum komplexen Problem der ‚role-sets' vgl. Merton: The Role-Set.

30 Damit verkompliziert sich das Verhältnis zu den Lesern entscheidend. Denn wenn, „im Zuge wachsender Autonomieansprüche der Literatur, der Abweis oktroyierter sozialer Funktionen" zur Voraussetzung des Dichtens wird, kann die Rolle des Dichters keinesfalls mehr die des autoritativen Lehrers sein (so Donko: „L'homme copie", S. 84). Goethes *Werther* wird vorführen, wie das Buch mit dem (hier: anonymen) Autor zusammenfallen und stellvertretend zum „Freund" werden kann. Vgl. die unpaginierte Vorrede in Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, und ausführlicher zu diesem Zusammenhang Kap. vier.

31 Wie schon bei Rousseau zeigt sich auch bei Goethe eine „Spannung von substanzieller und erzählter Individualität"; es ist die Spannung zwischen der „Prozesshaftigkeit der Individualisierung" und einer „naturhaft gegründeten und sich durchhaltenden Individualität" (Pfeiffer: Erzählte und entzogenen Individualität, S. 150); zur Unterscheidung von Entdeckung und Erfindung von Individualität siehe Jannidis: Das Individuum, S. 43 f.

32 Nicht von ungefähr fällt die epiphanische Wahrnehmung der ‚Urpflanze' in diese Zeit. Vgl. auch Bies: Im Grunde ein Bild, S. 122–193.

33 Vgl. auch den anregenden Ansatz einer „history of sociable reading" bei Williams: The Social Life of Books, hier S. 3.

ausgegangen, dass Texte ebenso Teil der tatsächlichen Wirksamkeit sind wie Technologien und Körper.[34] Daher basieren die im Folgenden versuchten Analysen historischer Konstellationen vor allem von Texten und Menschen auf dieser nicht immer neu formulierten Grundannahme. Manuskripte, Autorinnen und Autoren, aber auch Werke, Leser und Leserinnen oder Bücher können zwar durchaus jeweils für sich betrachtet werden, sie erhalten aber ihre jeweilige Gestalt in ihrer konkreten Zusammenziehung. Dieses Buch versucht, den Mehrwert einer konstellativen Betrachtung von Literatur sichtbar zu machen, indem es exemplarisch vorführt, wie diese Elemente ihre Figuration verändern, wenn sie relational aufeinander bezogen werden, wenn man – kurz gesagt – Literatur als heterogene und pluriaktoriale Sozialform betrachtet.[35]

Es ist in dieser Hinsicht von mehr als biographischer Bedeutung, wenn in Goethes brieflichen Berichten die Ankunft in Rom zu einer veritablen Erweckungsszene gerät,[36] und er dabei sogar von „Wiedergeburt" spricht.[37] Doch was ist es, das sich nur durch die Bewegung im Raum wiedererwecken ließ, das – in anderen Worten – immer schon da war und durch die Ortsveränderung nur aus tiefem Schlaf gerissen wurde? Welche Eigenschaft des Individuums tritt hier aus der Tiefe über die Latenzschwelle[38] an die Oberfläche? Wodurch wurde sie zuvor verdeckt und was ist die Form, die ihr zur Sichtbarkeit verhilft? Durch die Adressierung dieser Fragen soll nicht bloß noch einmal ein Aspekt von Goethes Werkbiographie erhellt werden, wenngleich dessen Changieren zwischen poetologischer Inszenierung und tatsächlicher Praxis häufig übersehen wurde, sondern es soll damit auch Licht auf eine Form von Autorschaft geworfen werden, die sich zum Ende des 18. Jahrhunderts zeigt und rasch hegemonial wird: das Paradigma individueller, originaler, schöpferischer Autorschaft.

34 Vgl. etwa Law: Introduction.

35 Die Grundannahme ist dabei, dass die Betrachtung spezifischer Konstellationen aus mehreren menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren die historische Bedeutung von Autoren und Texten genauer erschließen lässt.

36 Aufschlussreich ist hierfür auch die Unterscheidung der ‚Diskurstypen' der Informations- und der „Inspirationsreise" bei Aurnhammer: Goethes „Italienische Reise", S. 81–83. Man sollte dabei indes stärker die Beschreibungsoptionen betonen, die solche Diskurstypen eröffnen, und sie weniger als Vehikel nehmen, durch das „Goethe die *Italienische Reise* zu einer Etappe auf dem Weg der künstlerischen Selbstfindung stilisiert" (ebd., S. 80).

37 Goethe an Johann Gottfried und Karoline Herder, 2.[–9.]12.1786, WA IV, 8, S. 77. Vgl. grundlegend Kiefer: Wiedergeburt und neues Leben.

38 Zum kulturwissenschaftlichen Potenzial dieses eminent psychoanalytisch geprägten Begriffs vgl. auch Maye/Meteling: Mediale Latenz.

1.2 Klopstock und die neue Literatur

Die folgenden Kapitel arbeiten heraus, welche diskursiven wie auch (schreib-)praktischen Komplikationen sich aus der Hegemonie des Paradigmas individueller Autorschaft, das sich ab etwa 1770 zu festigen beginnt und im Grunde bis heute vorherrscht, für die Literatur ergeben. Durch die Rekonstruktion ausgewählter Aspekte künstlerischer Kollektivität um 1800 werden einige der wichtigsten Problemzonen konturiert, die daraus resultieren. Sichtbar wird dabei etwa, wie gemeinsame Arbeit an Texten, wenngleich aus der täglichen Praxis kaum wegzudenken, für all jene Diskursbereiche zum Problemfall gerät, in denen Autorschaft eine entscheidende Rolle spielt.[39] Eng verknüpft ist diese Entwicklung mit der annähernd parallel dazu verlaufenden Herausbildung der modernen Vorstellung von Literatur als Kunst im emphatischen Singular.[40] Den prekären Status von Kollektivität im Bereich der Literatur historisch zu begründen und textkulturell zu verorten, ist das zentrale Anliegen dieses Buches.

Dabei fußt der hier vertretene Ansatz auf der Überzeugung, dass Veränderungen wie diese auf spezifische diskursive Interventionen zurückgehen, zugleich aber nur mittelbar wirksam werden.[41] Sie lassen sich daher nur indirekt als Verschiebungen im Gefüge historischer sozialer Praktiken[42] sowie als Effekte in einem kulturellen Feld registrieren,[43] das sich am besten als ‚Raum von Beziehungen' beschreiben lässt.[44] Damit sind indes gerade nicht die individuellen Interaktionen ins Zentrum gerückt, die den bevorzugten Gegenstand der gegenwärtig prosperierenden Netzwerkanalysen bilden, sondern vielmehr jene objektiven Relatio-

39 Zur Unterscheidung von Diskursbereichen und Texttypen mit und solchen, die auch ohne Autorfunktion auskommen, vgl. Foucault: Was ist ein Autor? Es handelt sich dabei aber eben auch um Textgattungen, die üblicherweise nicht als Werke klassifiziert werden. Generell ist mit Currie: What is Fiction?, S. 387, zu betonen, dass unter bestimmten Umständen Texte *als* Werke gelesen werden, etwa weil sie textuell mit einer Instanz verbunden sind, die zumindest bestimmte Aspekte der Autorfunktion ausübt.

40 Nach Tausch: Entfernung der Antike, S. 17, wird am Ende des 18. Jahrhunderts eine Kunsttheorie einflussreich, „die den jetzt mit neuer Emphase unter dem Kollektivsingular *Kunst* subsumierten Bereich menschlicher Tätigkeit von allen Nützlichkeitserwägungen befreit sehen wollte." Vgl. auch Schneider: „Ein Unendliches in Bewegung", hier S. 50 f., die den kulturellen Bruch betont, dem sich diese Vorstellung verdankt.

41 Zu dieser an der Newtonschen Gravitationstheorie orientierten Betrachtungsweise vgl. Bourdieu: Sozialer Raum, S. 71.

42 Zum Begriff der sozialen Praxis vgl. Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 94–104.

43 Bourdieu betont, „daß man ein Feld als einen Raum verstehen kann, in dem ein Feldeffekt wirksam ist, so daß sich das, was einem Objekt widerfährt, das durch diesen Raum hindurchgeht, nicht vollständig durch seine intrinsischen Eigenschaften erklären läßt" (Bourdieu/Wacquant: Reflexive Anthropologie, S. 131).

44 Vgl. Bourdieu: Sozialer Raum, S. 13.

nen,[45] die sich nicht intentional regieren lassen und darin den Handlungsspielraum einzelner Akteure überschreiten.[46] Dennoch arbeiten die konkreten Einsätze von historischen Akteuren, unter die nicht nur Autoren, sondern auch Werke und weitere Agenten des Literaturbetriebs zu rechnen sind,[47] stets und notwendig mit an der Ausformung der Relationen, an den Positionierungen der Akteure und insgesamt an den Spielregeln, nach denen sie sich verändern. Es liegt freilich auf der Hand, dass in einer solchen relational begründeten und ständig dynamisch sich verändernden Umgebung zum Gegenstand der Aushandlung wird, wer ein Autor oder was ein Kunstwerk ist und nach welchem Maßstab sie zu beurteilen sind. Die vorliegende Arbeit versteht sich daher auch als ein Plädoyer für die Beibehaltung dieser semantischen Unschärfen, da Konzepte wie Autor oder Werk selbst „gleichzeitig Ergebnis und Voraussetzung der Kämpfe um die Durchsetzung einer Definition" sind.[48]

In dieser Hinsicht werden die unterschiedlichen textuellen und paratextuellen, aber auch die visuellen und insbesondere die habituellen *self-fashionings* interessant,[49] durch die sich viele der Autoren des Untersuchungszeitraums Gestalt geben. Sie sind aber nicht deshalb von Bedeutung, weil sie verbindliche Definitionen von Autorschaft oder Kunst liefern, sondern weil sie Interventionen in die kollektiven Verhandlungen über die impliziten Regeln darstellen, durch die Klassifikationen vorgenommen, Positionen verteilt und symbolische Hierarchien erstellt werden. Zu beobachten sind somit die je unterschiedlichen Formen, in denen historische Akteure – im Sinne eines „Sich-Investierens" in das Spiel[50] – in Erscheinung treten. Besonders aufschlussreich sind hierbei freilich Neulinge oder solche Autoren, die etablierte, gleichsam orthodoxe Positionen, Auffassungen und Praxisformen irritieren. In diesem Sinne streitbar erscheint auch Friedrich Gottlieb Klopstocks Kritik an der Tradition, insbesondere an dem noch um 1770 vorherrschenden „Gemisch unerwiesener, theils falscher, und theils zufällig, und wie im Blinden

45 Bourdieu spitzt zu: „In Feldbegriffen denken heißt *relational denken*" (Bourdieu/Wacquant: Reflexive Anthropologie, S. 126).

46 Sie unterliegen einer Logik der Praxis, in der „jenseits intentionalen Kalküls und bewußten Bezugs auf die Norm" durch den Habitus die Soziabilität der Handlungen geregelt wird (Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis, S. 215).

47 Zur Integration auch nicht-menschlicher Akteure vgl. grundlegend Latour: Wir sind nie modern gewesen; die Bedeutung des pluriaktorialen Netzwerks bei der Veröffentlichung von Texten betont Chartier: L'ordre des livres; Bourdieu: Soziologische Fragen, S. 111, weist darauf hin, dass Texte bisweilen so stark an einen historischen Raum der Relationen gebunden sind, dass man den „Wert" eines Werks „nicht mehr verstehen kann, ohne die Geschichte des Produktionsfeldes dieses Werkes zu kennen".

48 Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 355.

49 Sie zielen, in Anlehnung an Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning, S. 1, auf „the generation of identities".

50 Vgl. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 360 f.

ertapter halbwahrer Regeln".[51] Er stellt dem prospektiv eine auf die Erfahrung der affektiven Wirkungen dichterischer Werke gegründete, mithin eine neue empirische Affektpoetik gegenüber. Sie sei allerdings noch ungeschrieben und könne nur den Lesern, nicht aber den Dichtern unmittelbar fruchtbringend werden.[52] Gegen diese zwar neue, aber gleichbleibend rationale Form der Gelehrsamkeit stellt er den wahren „Dichter", der über ein implizites Wissen verfüge, das Klopstock stark als *practical knowledge* konturiert. Wenngleich es nicht diskursiv mitteilbar ist, wird es doch zur Grundlage seiner Kunstausübung, und es übertrifft der Dichter dadurch selbst noch jenen ‚Theoristen', der künftig diese empirische Poetik schreiben könnte.[53] Darin zeichnet sich eine folgenschwere Verschiebung ab, die den Weg vom (passiven) Wissen von der Dichtung zum praktischen Wissen des Dichtens nimmt. Die Theorie des Poeten ist sein Gefühl, mit anderen Worten: Der Dichter, sofern er diesen Namen verdient, ist selbst die Regel seiner Kunst.[54]

Indem Poesie gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch eine Vielzahl ähnlicher Einsätze aus dem Bereich der Kunstfertigkeit (*ars*) gelöst und emphatisch von den Regeln der Tradition freigesprochen wurde,[55] ist sie eine Tätigkeit des Individuums geworden. Diese Überschreitung der – wohl stärker diskursiven als schreibpraktischen[56] – Grenze zwischen regelgerechter Produktion und individueller Schöpfung ist freilich in ihrem Verlauf gut erforscht.[57] Im Folgenden sollen dagegen, mit Blick nicht nur auf literarische Texte, sondern auch auf theoretische Auseinandersetzungen und juristische Diskurse, neue Perspektiven auf die Folgen dieser Transgression angeboten werden. Die Auswirkungen der sich zusehends verändernden Auffassung davon, was Kunst ist und was sie zu leisten hat, sind bisher kaum in den Blick geraten. Dabei betreffen sie Kernbestände der Funktionsweise von Literatur bis heute. So erscheint etwa das literarische Werk, indem es als Schöpfung aufgefasst wurde, bereits um 1770 zugleich auf *einen* Ursprungsort festgelegt (vgl. Kap. vier). Dadurch werden aber mit Kollaboration und Tradi-

51 Klopstock: Deutsche Gelehrtenrepublik, S. 323. Zu Klopstocks Kritik an den Regeln vgl. auch den Überblick bei Mahr: „Die Regeln gehören zu meiner Materie nicht".

52 Vgl. Klopstock: Deutsche Gelehrtenrepublik, S. 323–325. Nach Binczek: Aufschub des Geschmacksurteils, S. 36, wird zur Jahrhundertmitte „der in empirischer Evidenz körperlicher und seelischer Reize verankerte Geschmack […] zur ästhetischen Leitkategorie". Aus Klopstocks Perspektive gilt das zwar für Leser und Kritiker, nicht aber für die Autoren.

53 Klopstock: Deutsche Gelehrtenrepublik, S. 325. Das ‚gewisse Etwas', das man von solchen Werken fortan erwartete, heißt in der etwa von Malraux ventilierten französischen Form auch „je ne sais quoi", markiert also eine Instanz des Nichtwissens.

54 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, AA V, S. 307, wird später auf diese Idee seine berühmtgewordene Definition gründen, nach der das Genie Natur sei, das „der Kunst die Regel" gibt.

55 Vgl. Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft.

56 Zur „Rhetoriktilgung" im 18. Jahrhundert vgl. exemplarisch Campe: Affekt und Ausdruck, S. 515–554.

57 Vgl. etwa Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens.

tion auch Umgangsweisen mit Texten, die über Jahrhunderte Teil schriftstellerischer Arbeit waren, bis zu einem Grad problematisch, der sogar die Tilgung ihrer Spuren im Werk motiviert. Der Effekt ist bemerkenswert: Durch eine veränderte Inszenierung von Autorschaft wird das Schreiben, das ihr eigentlich vorausgegangen sein sollte, nachträglich zum einsamen Geschäft.[58]

Voraussetzung für die Wirksamkeit dieser *self-fashionings* ist selbstredend ihre Verbreitung. Für die vergleichsweise schnelle Durchsetzung dieser wenige Jahrzehnte zuvor noch undenkbaren Vorstellung erfüllt in Deutschland die mit dieser Verschiebung zugleich aufkommende Literaturkritik eine wichtige Rolle.[59] Sie nimmt die Mobilisierung der Autorschaftsentwürfe nicht nur wahr, sondern sanktioniert die damit angestoßene Regelveränderung und stabilisiert die Positionsnahmen so auch von der Gegenseite. Dabei befinden sich die Kritiker auf demselben unsicheren Grund, auch sie zählen zu den vielbezüglichen Relationen des sich eben herausbildenden literarischen Feldes[60] und auch sie sind Teil der tastenden Arbeit an der Neudefinition der Literatur. Es ist daher bezeichnend, wenn der Rezensent des *Magazins der deutschen Critik* seine einlässliche Besprechung des abschließenden Bandes des *Messias* mit der Bemerkung einleitet, dass es schwer sei, „Klopstock zu beurtheilen."[61] Er geht in der Folge aber keineswegs mit jenen Lesern in die Irre, die diese Einschätzung teilen, weil sie entweder zu wenig bei der Lektüre fühlen, den Autor zu sehr bewundern oder gar bloß traditionelle Regeln zum Maßstab der Beurteilung nehmen; vielmehr erkennt er für sich und ventiliert öffentlich, dass der *Messias* „zu einer neuen Dichtungsart" gehört, „die noch keine besondern Vorschriften hatte."[62] Der Rezensent wirbt hier für die einigermaßen unerhörte Bereitschaft, in der Abweichung von der Regel nicht einen Fehler zu erblicken, sondern sie als Zeichen dafür zu nehmen, dass Klopstock „*sich* eine neue Epopee, ein ganz neues Silbenmaas, und eine neue Sprache" geschaffen hat.[63] Nicht an dem „eigensinnigen Maasstabe alter Regeln einer schon bearbeiteten Dichtungsart" müsse man „alsdenn Klopst. *neue Erfindungen* messen",[64] sein

58 In den folgenden Kapiteln wird genauer erkundet, inwiefern die diskursive Festlegung der Poesie auf den einsamen Autor auch Auswirkungen auf die tatsächlichen Schreibpraktiken hatte, ob die Ebenen von Verfasserschaft und Autorschaft kongruieren und welche Bedeutung etwa der Verschleierung kollaborativer Textentstehung zukommt.

59 Zu den Auswirkungen der aufkommenden Kritik vgl. Martus: Werkpolitik, S. 52–112. Eine der wichtigsten Auswirkungen, wenn Werke „unter Bedingungen der Kritik" geschrieben werden, ist nach Martus, dass sie „u.a. im Blick auf ihre Kritik geschrieben werden" (ebd., S. 5).

60 Vgl. dazu Wolf: Goethe als Gesetzgeber.

61 G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 181.

62 G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 182.

63 G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 182; Hervorheb. D. E. Klopstock erweist sich darin als einer jener ‚Edlen', die sich von „Knechten" und „Freyen" dadurch unterscheiden, dass sie „als Entdecker oder Erfinder eine gewisse Höhe erreicht" haben (Klopstock: Deutsche Gelehrtenrepublik, S. 20).

64 G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 183; Hervorheb. i. O.

Werk könne – in Vorausgriff auf die Autonomietheorie der Künste[65] – vielmehr nur für sich richtig gelesen und beurteilt werden.

Das Ergebnis dieser Argumentation ist schon damals eine Plattitüde und dennoch von größter Bedeutung: „Klopst. ist ein Originalgenie!“[66] Gewiss ist die Rede von der Originalität des Dichters geläufig, sie zeigt darüber hinaus aber auch die Verbreitung einer daran geknüpften Vorstellung an, deren Folgen die Rezension des *Messias* eindrücklich vorführt, indem sie bereits selbst weniger das Werk als den Autor bespricht. So ist es etwa nicht das Epos, sondern der „Dichter“, der „oft alle Saiten meines Herzens traf.“[67] Der Autor tritt nach diesem Muster mit bemerkenswerter Häufigkeit an jene Stelle, die eigentlich das Werk einnehmen sollte. Wenn es sich dabei um eine Metonymie handelt, dann um eine bezeichnende. Denn es ist schließlich Klopstock, der neue Wege in der Dichtung findet, und es ist Klopstock, der für seine Innovation und sein poetisches Gespür bewundert wird;[68] sein „Gedicht“ indes ist lediglich „Beweis hievon.“[69]

Den Autor in seinem Werk mitzulesen ist allerdings keine Idiosynkrasie dieses einen Rezensenten, es wird vielmehr bald schon zur allgemeinen Tendenz, den Text als Entäußerung des Dichters aufzufassen. Nicht nur unter Lesern und Kritikern, auch bei vielen Autoren findet sich diese Derivation poetisch oder in Vorreden und Aufsätzen modelliert. Bei Klopstock etwa zeigen sich auch abseits des *Messias* Ansätze, das eigene Schreiben in die Nähe göttlicher Schöpfung zu rücken. So legt schon die Vorrede zu seinen *Geistlichen Liedern* von 1758 nahe, dass sie eigentlich als „heilige Gedichte“ zu verstehen sind.[70] Er deutet damit selbst den Wechsel vom anbetenden Subjekt zum Objekt der Anbetung an, mithin jenen Übergang vom Dichter, der die Schöpfung besingt, zum Schöpfer von Dichtung.

---

65 Sie wird vor 1800 am pointiertesten von Karl Philipp Moritz formuliert. Schneider: Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik, S. 350, betont, den emphatischen Begriff „der autonomen Kunst, welche nicht zu nützen brauche und von der sich – wie Moritz es pointiert – nichts höheres sagen läßt, als daß sie ist“.

66 G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 183. Und weiter: „Was ist gewöhnlicher als dies zu sagen? Was hat man öfter gehört? öfter gelesen?“

67 G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 187.

68 Vgl. G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 184 f.

69 G–s–r.: [Rez.] Der Meßias, S. 187.

70 Klopstock: Geistliche Lieder I, S. 9. Im gut zehn Jahre später erschienen zweiten Band ruft Klopstock in der Vorrede seine Leser auf, Lieder für ein projektiertes protestantisches Gesangbuch einzuschicken, um im Gedicht „Die Wenigen“ nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass zwar viele „zu Gottes Heil/ In der bessern Welt berufen“ seien: „Aber ach! Nur wenige,/ Wenige sind auserwählt!“ Vgl. Klopstock: Geistliche Lieder II, unpag. Vorr. und S. 73. Dass diese Auffassung von Literatur weder bereits geläufig noch selbstverständlich war, kann bereits ein Blick in andere deutschsprachige Territorien veranschaulichen. So setzt sich die Vorstellung einer gleichsam ‚heiligen‘ Kunst, die von allen profanen Schreibereien zu trennen ist, im oberdeutschen Raum erst ein halbes Jahrhundert später durch.

In diesem neuen Paradigma spielt der Autor nicht mehr allein deshalb eine wichtige Rolle, weil er in der Poesie seine Kunstfertigkeit unter Beweis stellt, sondern er rückt überhaupt in eine zentrale Position. In rekursiver Verdichtung wird die Wirkung des Werks auf die schöpferische Tätigkeit des Dichters zurückgeführt, der zugleich dem Urteil die Regel diktiert. Wenn daher ab ungefähr 1770 ein kritisches Urteil darüber gefällt werden sollte, welches Werk gelungen war, dann musste zunächst über die Verfasserschaft möglichste Klarheit herrschen.

Daran knüpfen sich aber, über dieses in letzter Zeit intensiver beforschte Oberflächenphänomen der kritischen Kommunikation hinaus,[71] tiefgreifende Konsequenzen. So wird durch diesen Paradigmenwechsel die textproduktive Ebene des Verfassens mit der Ebene der autorschaftlichen Repräsentation (vor allem im Buch)[72] in Übereinstimmung gebracht. Zugleich intensivieren sich in einer Phase, in der dem Werkmanuskript erstmals größere Aufmerksamkeit zukommt,[73] Rückgriffe auf die Textgenese, um mit der Inszenierung der Verfasserschaft zugleich die Originalität des Autors zu plausibilisieren.[74] Kollaborationen geraten von hier aus in Verdacht, mit der Schöpferkraft des Individuums zu interferieren oder sie gar zu unterbinden.[75] Denn sobald der Singular zum diskursiven Maßstab für die Beurteilung von Werken und Autoren avanciert, wird es problematisch, wenn sich schreibpraktisch die Hände mischen.[76] Der Effekt, der im Folgenden exemplarisch veranschaulicht werden soll, ist weniger eine Veränderung der (immer noch vielfach kollaborativen) Praxisformen, als eine ihrer Darstellung im Werk. Die zu Schöpfern gewordenen Autoren binden nun all jene Aufmerksamkeit, die nötig wäre, um die Feinheiten der Verteilung von Anteilen verschiedener Schreiber im Text, um die Effekte ihrer Verschlingung und den etwaigen ästhetischen Mehrwert der Vermischung wahrzunehmen.[77] Wo Dichter als Schöpfer auftreten, verschwinden die Mitarbeiter im Nichts.

---

71 Neu als Problem perspektiviert wird es von Martus: Werkpolitik.

72 Zu Fragen der Formatierung vgl. Spoerhase: Das Format der Literatur.

73 Vgl. Benne: Die Erfindung des Manuskripts.

74 Wesentliche Aspekte dieses Verhältnisses finden sich bei Wirth: Die Geburt des Autors.

75 Aspekte dessen, wenngleich aus methodisch gänzlich anderer Perspektive, bei Bloom: The Anxiety of Influence.

76 Besonders sinnfällig wird die Option künstlerischer Arbeitsteilung am Beispiel der frühneuzeitlichen Künstlerwerkstätten. Vgl. die Bedeutung des *concetto* bei Raffael, die die Delegation der Ausführung ermöglichte, oder Rubens' Signatur auf Werken seiner Werkstatt; zur Persistenz dieses Modells bis in die Gegenwart vgl. Cronin: Collaboration in Art and in Science, S. 27–31. Auch in der Literatur war es unproblematisch, sich Texte von Vorgängern anzueignen und sich so in die Tradition einzuschreiben. Erst im Zuge der am Ende des 18. Jahrhunderts zunehmenden Debatten um das Plagiat, werden manche Formen ‚kompilatorischer Autorschaft' verdächtig. Vgl. dazu auch Kap. vier.

77 Goethe selbst betont in einem Brief an Schiller vom 26.12.1795, WA IV, Bd. 10, S. 355, mit Blick auf die nicht namentlich gezeichneten *Xenien*: „Daß man uns in unsern Arbeiten verwechselt,

1.3 Individualität, Konstellationen und das Problem des Kollektiven

Dieses Buch soll daher vorführen, dass die Vorstellung individueller Autorschaft nicht nur aus der schönen Schauseite der Inszenierung besteht (Kap. zwei), sondern auch eine Rückseite hat (Kap. drei). Das zentrale Anliegen ist dabei, sichtbar zu machen, wie die häufig kollaborativen Praxisformen auf der Ebene der Verfasserschaft mit den Repräsentationen der autorschaftlichen Ebene interferieren. So können die Spuren der vielen arbeitenden Hände, mithin die verfasserschaftliche Konstruktion, sichtbar gehalten, sie können aber ebenso gut gelöscht werden. Die Analyse der Relationalität dieser beiden Ebenen und die ansatzweise Funktionsbestimmung ihrer vielfältigen Vermittlungsmöglichkeiten stehen im Zentrum dieses Buchs.[78] Es wird daher ein Verfahren gewählt, das Vorder- und Rückseite überblendet, um sichtbar zu machen, dass die glatte Figuration, die im Paradigma individueller Autorschaft dominiert, stets nur die Oberfläche zeigt: Selbst dann noch, wenn ein Autor sich textuell als Verfasser zur Schau stellt, erzeugt er lediglich ein mehr oder weniger gebrochenes Bild des Schreibens.[79]

Bei textproduktivem Handeln, das neben der Autorschaft immer auch unterschiedliche Formen der Verfasserschaft und die schiere Arbeit des Schreibens (etwa von Sekretären) mit einschließt, scheint es sich um eine verfilzte Aggregation zu handeln, die aus der Verschneidung und Hybridisierung so unterschiedlicher Dinge und Diskurse wie Individuen, Talente und Medien, aus der Verbindung von Natur (Genie) mit Apparaten und hochartifiziellen soziokulturellen Formen (etwa Gattungen und Stile) ein komplexes Ensemble entstehen lässt, das fortan regelt, was Kunst sein darf und wie ein Künstler zu sein hat.

Entsprechend schwierig ist es, dieses vielgestaltige und eminent historische Phänomen zu behandeln, das als ‚Literatur'[80] nur unzureichend bezeichnet wäre. Eine wesentliche Schwierigkeit besteht dabei in der Notwendigkeit einer konstel-

---

ist mir sehr angenehm; es zeigt daß wir immer mehr die Manier los werden und ins allgemeine Gute übergehen." Der strukturelle Mehrwert des kollektiven Werks kann darin ausgemacht werden, dass er die Tendenz zum ‚Styl' befördert. Vgl. Goethes kurzen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1789) und dazu Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 341–443.

78 Vgl. dazu ausführlich vor allem Kap. vier.

79 Die dabei häufig behauptete Authentizität, erweist sich darin ebenfalls als Funktion von Texten. Vgl. auch Trilling: Das Ende der Aufrichtigkeit.

80 Es geht dabei nicht nur um den selbst inszenierten Bruch mit dem weiten frühneuzeitlichen Literaturbegriff (vgl. auch Bosse: Der Bruch um 1770). Gerade im 18. Jahrhundert bestehen ‚alte' und ‚neue' Literatur zugleich, laufen nebeneinander her, um sich bisweilen (etwa in der frühen Germanistik) zu überkreuzen und zu durchdringen. Auch um 1800 bringt der Bereich der Literatur nicht nur Poesie hervor, sondern arbeitet auch mit an der Wahrnehmungsweise von (Bild-)Kunstwerken sowie an der Veränderung und Vermehrung unterschiedlicher Wissen (im Plural). Die Vorstellung davon, was Literatur ist, erzeugt und prägt damit unterschiedliche (Text-)Kulturen.

lativen Situierung der Ereignisse und Konflikte. Es müssen mehrere gleichzeitige Entwicklungen behandelt werden, die sich allerdings nur nacheinander erzählen lassen und erst gemeinsam ein Bild der historischen Gemengelage ergeben. Wenn dieses Buch daher kreative Kollektivität in einem Schlüsselzeitraum der deutschsprachigen Literatur in den Blick nimmt,[81] dann nicht in Form einer Liste nachweislicher oder potenzieller Kollektivpraktiken.[82] Dass Autorschaft nicht immer so individuell war und ist, wie sie häufig selbst glauben macht, ist offenkundig und an vielen, teils prominenten Beispielen gut dokumentiert. Wenn es etwa noch ein Geheimnis sein sollte, dass Goethe,[83] Conrad Ferdinand Meyer[84] oder Brecht[85] viele ihrer Texte diktierend oder unter tatkräftiger Mitarbeit von u. a. Sekretären, Verwandten und Liebschaften verfasst haben, dann ein schlecht gehütetes. Das Anliegen dieser Untersuchung ist daher nicht, die Liste der Kollaborationen zu erweitern oder – was durchaus möglich und verdienstvoll wäre – sie im Detail zu korrigieren. Am wenigsten möchte sie eine transhistorische Systematik kollaborativer Praxisformen stipulieren. Gemeinsame Textarbeit kann man sicherlich in unterschiedlichen Formen betreiben und es werden sich diese Arbeitsweisen in ähnlicher Form auch zu verschiedenen Zeiten und in anderen Gruppierungen wiederfinden lassen. Gewiss kann man etwa die Geste der Streichung genau beschreiben oder sogar eine terminologische Festlegung anstreben. Gewonnen ist damit indes nur wenig. Offenkundig unfruchtbar wäre es etwa, die Übereinstimmung der Gesten wahrzunehmen, ohne in Rechnung zu stellen, wer sie ausführt. So macht es bisweilen einen eminenten, in der Materialität des Strichs kaum wahrnehmbaren Unterschied, ob ein und dieselbe Streichung von einem Autor, einem Herausgeber oder einem Sekretär vorgenommen wird. Doch auch die Unterscheidung dieser Akteursrollen ist keineswegs überzeitlich stabil oder auch nur möglich. Immerhin ist die Bedeutung einer Schreibgeste nicht ohne ihre Umgebungsbedingungen zu ermessen, die neben dem unmittelbaren sozialen Umfeld der (hierarchischen oder egalitären, mönchischen oder beamtischen etc.) Arbeitsgruppe auch die diskursiven Bedingungen spezifischen Rollenhandelns umfasst.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich daher auch deshalb so ausführlich mit dem einsamen Autor, weil die Vorstellung starker, individueller Autorschaft nicht zuletzt die Möglichkeiten und Formen kollaborativen Handelns entscheidend einschränkt. Wenn im Anschluss daran Kapitel drei unterschiedliche Formen gemeinschaftli-

81 Damit bleiben auch die jüngeren Entwicklungen im Bereich des digitalen Schreibens und der Digitalität außen vor. Vgl. zu diesem Problembereich Nantke: Multiple Autorschaft, Otto: Kollektiv-Visionen, Hartling: Der digitale Autor.

82 Eine solche Liste entwirft die „Research Agenda“ von Ede/Lunsford: Singular Texts/Plural Authors, S. 7–9.

83 Holm: Goethes Arbeitszimmer.

84 Zeller: Betsy Meyer, und Zeller: Betsy Meyers Mitautorschaft.

85 Herrmann: Sang der Maschinen.

cher Textproduktion erkundet, dann stets mit Blick auf die Dynamik innerhalb konkreter Schreibszenen. Sie sollen hier allerdings nicht als verallgemeinerbare Beispiele vorgeführt oder als Modelle aufgebaut werden, die sich an anderen Orten, zu anderen Zeiten oder in anderen Konstellationen einfach wiederfinden ließen, sondern im Gegenteil die eminente Eigenart der Arbeitsprozesse, die Mobilität und Übergängigkeit von sich teils überschneidenden Vertextungshandlungen[86] deutlich machen, die von unterschiedlichen Akteuren mit ebenso unsicheren, bisweilen volatilen oder multiplen Rollen ausgeführt werden.

Bedeutung erhalten diese Konstellationen nur durch den Rückbezug und die Einbettung der jeweiligen Praktiken in ihre historisch-diskursiven, ihre textkulturellen Rahmenbedingungen. Das Anliegen dieses Buches ist es daher auch, den Blick auf das Verhältnis von Autorschaft und Verfasserschaft sowie auf die damit verbundenen Handlungsweisen zu lenken. Im Zentrum steht dann freilich nicht mehr die Frage danach, wie die Kollaborationen für sich aussehen; ihre Beschaffenheit wird vielmehr durch ihr Verhältnis zur autorschaftlichen Repräsentation perspektiviert, mit der sie übereinstimmen oder von der sie abweichen können. Um die spezifische, sich am Ende des 18. Jahrhunderts folgenreich reformierende Vorstellung literarischer Autorschaft als Folie heranziehen zu können, wird in Kapitel zwei die Engführung von Individualität und Originalität mit dem (teils vollzogenen, teils inszenierten) produktiven Modus der Einsamkeit nachgezeichnet. Das dritte Kapitel führt anschließend anhand der Kollaborationen im Umfeld der Frühromantik, aber auch der ‚Weimarer Klassik' exemplarisch den kontrafaktischen Charakter dieser autorschaftlichen Individualitätsbehauptung vor. Ausgehend von dem Befund, dass autorschaftliche Inszenierungen und verfasserschaftliche Praktiken nicht immer übereinstimmen, vielmehr sogar häufig von einem intern stark hierarchisierten Missverhältnis geprägt sind, wird Kapitel vier der Frage nachgehen, warum nur die Tätigkeiten bestimmter Akteure nicht einfach Texte hinterlassen, sondern zugleich werkkonstituierend und autorschaftsbegründend wirken.[87] Mit genauem Blick auf die Neuausrichtung der Literatur im ausgehenden 18. Jahrhundert wie auch auf die Genese des Urheberrechts um 1840 wird nach den Gründen für die ungleichen Folgen derselben Handlungen geforscht. Wesentlich erscheint dafür die zunehmend hegemoniale Stellung einer Poetik der Entäußerung zu sein, die nicht zuletzt mit der sich auf Körpermetaphoriken stützenden Engführung von Schrift und Dichter eng verbunden ist.

Dass dieser um 1800 prosperierenden Bildlichkeit indes ein Autor gegenübersteht, der gerade keinen Körper hat, versucht das fünfte Kapitel zu zeigen. Der Autor, so die zentrale Ausgangsthese des Abschnitts, ist eine Funktion des Textes.

---

86 Vgl. auch Ehrmann: Vertextung.

87 Zur expliziten Engführung von zu analysierenden kulturellen Objekten wie dem Buch und den sie umgebenden Praktiken vgl. Spoerhase: Das Format der Literatur, S. 36–38.

Der Wechsel vom bürgerlichen Individuum, das schreibt, zum nur relational existierenden Werk-Autor findet in der Unterschrift mit dem Autornamen statt. Diese (auch typographische) Geste hat doppelte Funktion: Sie lässt einen Text zu einem ‚Werk'[88] der Literatur werden, das zugleich den Schreiber zum Autor macht. Anhand der Signatur soll so das relationale Verhältnis von Autor und Werk sinnfällig gemacht werden. Besonders sichtbar wird dieses, durchaus auch individuelle Autorschaft betreffende, Phänomen in der kollektiven Autorschaft, die zugleich Extremfall und Reflexionsfigur ist.

Dass die virtuellen Autorhandlungen im Raum der (gedruckten) Texte ganz konkrete Folgen haben, soll Kapitel sechs zeigen, in dem die bis dahin eingenommene Perspektive erweitert wird. Entgegen der häufig in der Forschung begegnenden Einschränkung des Blicks wird darin die Auffassung vertreten, dass sich literarische Kollektivität nicht nur auf die kollaborativen Praktiken des Schreibens beschränkt. Sie überschreitet sogar noch deren Verhältnis zu den unterschiedlichen Formen ihrer autorschaftlichen Repräsentation und endet auch nicht mit der Publikation eines Buches, das die Arbeit für beendet erklärt. Anhand der *Xenien*, dem notorischen Beispiel für die Zusammenarbeit der ‚Weimarer Dioskuren' Goethe und Schiller soll daher gerade nicht noch einmal das kollaborative Schreiben in den Blick genommen werden, sondern das bisher nicht näher untersuchte prekäre Fortleben dieses kollektiven Werks. Ausgehend von der Annahme, dass neben Textrevision auch ‚Werkrevision' als Vertextungsform ernst zu nehmen ist,[89] wird nachgezeichnet, wie durch individuelles Autorhandeln nicht im Schreiben oder im Zuge der Erstveröffentlichung, sondern erst Jahre später das Werk *ent*kollektiviert wird. Das verspätete individuelle Autorhandeln verändert aber nicht nur das vormals kollektive Werk, sondern selbst noch die Schreibszene, die es begründete. Da diese Form des nachträglichen Rückzugs aus dem Kollektiv bereits zeitgenössisch ihr Modell in Schleiermachers fragmentarischer Vertragstheorie findet, wird abschließend dieser bisher kaum beachtete Text in die Diskussion eingebracht.

Da die hier nur knapp skizzierten Zusammenhänge und Konstellationen im Verlauf der Untersuchung aus historischen Diskursformationen und Quellentexten rekonstruiert werden und nicht nur als eigenwillige Erscheinungsweisen von bereits etablierten (meist ahistorisch generalisierten) Vorstellungen von u. a. Autor und Werk erscheinen sollen, kommt die forschungsgeschichtliche Verortung der allgemeinen Fragestellung erst im abschließenden Kapitel sieben zu stehen. Das Ende ist gewiss ein ungewöhnlicher Ort für eine Einleitung, er ergibt sich aber aus dem methodischen Zuschnitt der Arbeit, die erst die historische Konstellation genau erkunden will, bevor sie diese deutet und verortet. Da dieses Buch eine Gemengelage von Autoren und Werken, von Praktiken und Texten sowie von

88 Vgl. dazu Danneberg/Gilbert/Spoerhase (Hg.): Das Werk.

89 Vgl. Ehrmann: Textrevision – Werkrevision.

Gesetzestexten und Poetologien zum Gegenstand hat, muss es zum Teil manchen Umweg in Kauf nehmen. Es sollte allerdings in der Rückschau als Plan erkennbar werden, was möglicherweise unterwegs noch als Aggregation erschienen ist.[90]

Obwohl sie interessante weitere Perspektiven eröffnet hätten, mussten einige Aspekte der Thematik aus Platzgründen und methodologischen Rücksichten weitgehend ausgespart bleiben. So wird nur am Rande die Problematik verhandelt, dass jedes Schreiben bis zu einem gewissen Grad auch eine kollektive Praxis ist. Es fiel allerdings umso leichter, auf eine ausführliche Thematisierung zu verzichten, als die Forschung zum Teil schon ausführlich auf diese Fragen eingegangen ist. Dass etwa Autoren keine Bücher schreiben, dass sie vielmehr nur Texte verfassen, diese nicht einmal immer eigenhändig zu Papier bringen und im Normalfall auch nicht selbst drucken; dass Autoren also allein kein öffentlich wahrnehmbares Werk hervorbringen können, das hat Roger Stoddard längst hervorgehoben[91] und Roger Chartier auf die griffige Formel gebracht: „Les auteurs n'écrivent pas des livres".[92]

Diese Forschungen stellen aber die generelle Grundlage für einige in diesem Buch versuchte Neuperspektivierungen dar. So kann man das relationale Verhältnis von Autor und Werk, die (mediale) Erscheinung der Autor-Werk-Aggregation als Akteursnetzwerk, als Hybrid aus menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren lesen.[93] Wenn man in dieser Weise Mensch und Technik im Schriftgebrauch engführt, ist freilich darauf zu achten, nicht der Obsession der ‚Mensch-Maschine-Synergie' zu verfallen und die beiden Pole einfach kurzzuschließen.[94] Was die-

90 Vgl. zu dieser Opposition im hier untersuchten Zeitraum auch Spoerhase: Der Plan.

91 Vgl. Stoddard: Morphology and the Book, S. 4: „Whatever they may do, authors do *not* write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines."

92 Chartier: L'ordre des livres, S. 21. Er fährt fort: „ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits, manuscrits, gravés, imprimés (et aujourd'hui informatisés)." Zur These, dass Autoren keine Bücher schreiben, vgl. auch Messerli: Leser, S. 457; Spoerhase: Das Format der Literatur, S. 575; Gilbert: Im toten Winkel, S. 161–164.

93 Vgl. grundlegend Latour: Wir sind nie modern gewesen; Belliger/Krieger: Einführung, S. 23, fassen das modernekritische Programm folgendermaßen zusammen: „Zeichen, Menschen, Institutionen, Normen, Theorien, Dinge und Artefakte bilden Mischwesen, techno-soziale-semiotische Hybride, die sich in dauernd sich verändernden Netzwerken selbst organisieren. Die Moderne hat durch Reinigungsverfahren aus diesem Realitätsmix Konstrukte wie Natur und Gesellschaft, Subjekt und Objekt herauspräpariert und zu Erklärungsgründen erhoben, wobei diese Konstrukte eigentlich das sind, was einer Erklärung bedarf." Latour: Technology is Society Made Durable, S. 129, ist skeptisch gegenüber vermeintlich stabilen Entitäten – denen man auch ‚den Autor' zurechnen könnte –, denn: „we do not have to start from stable actors, from stable statements, from a stable repertoire of believes and interests, nor even from a stable observer." Er nimmt damit eine spezifische Verunsicherung der Relationen in Kauf: „When actors are unstable and the observers' points of view shift endlessly, we are entering a highly unstable and negotiated situation in which domination is not yet exerted."

94 Rieger: Individualität der Medien, S. 19.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

se Arbeit daher immer wieder zu betonen versucht, ist, dass die Aushandlungen zwischen den Akteuren lebendig sind und sich von Fall zu Fall verändern. Wesentlich scheint dabei, dass Schreiben weder ohne den Schreiber noch ohne das Schreibzeug und die Schreibweise existieren kann.[95] Diese praxeologische Neuperspektivierung künstlerischer Produktivität nimmt die vorliegende Arbeit zum Ausgang und macht sie zur Grundlage ihrer Analyse historischer Konstellationen.[96]

Dieses Buch interessiert sich daher zwar für die Funktionsweise und die Hierarchien von Schreibkollektiven,[97] versucht die Betrachtung dieser sozialen Konfigurationen aber zugleich nicht mit ethischen Wertungen zu versehen. Es konzentriert sich auf die Verzeichnung des Befunds und die Analyse spezifischer Verhältnisse produktiver und repräsentativer Tätigkeiten, nimmt davon aber die (historisch sehr unterschiedlich zu beantwortende) Frage aus, ob dadurch zugleich ein Autor oder eine Autorin verkannt oder unterdrückt wurde, ob also jemandem aus heutiger Sicht ein Unrecht geschah. Die Geschichten kollaborativer Praktiken nachzuerzählen, nur um sie als überraschende Neuigkeiten zu präsentieren, scheint aus diesem GRund ebenso wenig nötig zu sein, wie all jenen aus den richtigen oder falschen Gründen vergessenen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern nachträglich zu ihrem vermeintlichen Recht zu verhelfen. Das Ziel dieses Buchs ist vielmehr, die Bedingungen zu erkunden, die zu dem häufigen Auseinanderstehen von verfasserschaftlichen Praktiken und autorschaftlicher Repräsentation geführt haben. So lässt sich die Wahrnehmung, dass im Übergang von kollaborativer Schreibarbeit zu individueller Autorschaft im Prozess der Publikation ein Unrecht geschieht, wesentlich auf das um 1840 entstandene moderne Urheberrecht und der darin ventilierten Vorstellung geistigen Eigentums zurückführen. Auch die geläufige diskursive Löschung tatsächlicher Mitarbeit auf der Ebene der Autorschaft hat Gründe, die sich aus dem diskursiven Gefüge um 1800 herauspräparieren lassen. Der wichtigste darunter ist die nahezu unhintergehbare Hegemonie des Paradigmas individueller Autorschaft. Diese Voraussetzungen und Hindernisse für kollektive Autorschaft zwischen 1770 und 1840 zu ergründen, ist das Hauptanliegen der Arbeit.

95 Denn Medien stellen „nicht nur als materiales Apriori eine Infrastruktur […] zur Verfügung, ihre technische Eigenlogik verändert zugleich die Form der Mitteilung: Als Materialitäten, die Immaterialitäten der Kommunikation steuern“. Medien sind in dieser Hinsicht „Apparate, die über ihre Physikalität hinaus Formen der Ästhetik und einer Aisthesis ausdifferenzieren“ (Rieger: Individualität der Medien, S. 26 f.).

96 Der Ansatz fußt auf den Überlegungen von Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis. Aspekte einer praxeologischen Perspektive auf das Werk untersucht Martus: Die Praxis des Werks. Zum Transfer auf die Metaebene der Literaturwissenschaften vgl. Martus/Spoerhase: Praxeologie der Literaturwissenschaft.

97 Vgl. auch die Beiträge in Ehrmann/Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben.

Damit ist zugleich eine wesentliche methodologische Grundannahme umrissen. Wenn in dieser Arbeit über weite Strecken von Genialität, dem Urheberrecht oder individueller Autorschaft die Rede ist, dann vor dem Hintergrund der Annahme, dass sich Kollektivität kaum durch die Summe einer ohnedies nicht festzulegenden Anzahl von ihr aus welchen Gründen auch immer zugerechneten Tätigkeiten errechnen lässt. Vielversprechender erscheint die Erkundung von Diskursen und sozialen Praktiken,[98] die ihr widerstreben oder sie bisweilen sogar verhindern, sowie der Blick auf das Verhältnis von textproduktiven Tätigkeiten und der ‚Funktion Autorschaft'.[99] In diesem Buch sollen Kollaboration als verfasserschaftliche Option und Kollektivität als Sonderform von Autorschaft untersucht und damit zugleich eine Reflexionsfigur etabliert werden, die den sonst nur schwer wahrnehmbaren, vermeintlichen Normalfall einsamer Textherstellung und individueller Autorschaft neu perspektiveren soll. Es wird dabei indes nicht der Frage nachgegangen werden, ob es überhaupt rein individuelle Autorschaft geben kann.[100] Es wird zugleich weder um die grundsätzlichen und sehr großräumig gedachten Disponierungen des Schreibens durch die jeweilige Kultur noch um die Zwänge von Gattungen oder die Einflüsse von vorausliegenden Lektüren gehen. Auch die Problematik der Vorstellung einer ‚Einheit des Subjekts' muss nicht mehr ausführlich analysiert werden,[101] da man sich dafür nur an die Einleitung der *Tausend Plateaus* zurückzuerinnern braucht, in der Gilles Deleuze und Félix Guattari bereits die grundlegende Idee entfalten: „Wir haben den *Anti-Ödipus* zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrere war, ergab das schon eine ganze Menge."[102]

Reale ebenso wie textuell imaginierte Szenen der Kollaboration, in denen mehrere Akteure mit teils unterschiedlichen Rollen zugleich oder nacheinander an demselben Text arbeiten, sind es also, die im Zentrum dieses Buches stehen. Dass nicht alle der an dieser Schreibarbeit Beteiligten auch auf den jeweiligen Titelblättern genannt werden und so als Autoren in Erscheinung treten, soll wiederum nicht Gegenstand moralischer Kritik werden. Es gilt nicht, Unterdrückten oder Unsichtbargemachten zu ihrem Recht zu verhelfen, sondern zu verstehen, wer wann und warum den Rollenwechsel vom Schreiber, Verfasser oder Korrektor

98 Vgl. Jaeggi: Kritik von Lebensformen.

99 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?

100 Stillinger: Multiple Authorship, S. 183, fragt etwa „wether ‚pure' authorship is possible under any circumstances – single authorship without any influence, intervention, alteration, or distortion whatsoever by someone other than the nominal author."

101 Darauf zielt offenbar noch Witcher: Collaborative Writing, S. 2, in ihrem Vorschlag, den „collaborative process" zu verstehen „as a means of identifying with the other at the same time as we identify with ourselves".

102 Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, S. 12. Diese virtuelle Menge erscheint freilich wiederum als abgrenzbare Entität, die sich selbst an dem Ort, an dem sie reflexiv aufgerufen wird, mit den Namen ‚Gilles Deleuze' und ‚Félix Guattari' relativ deutlich bezeichnen lässt.

zum Autor vollziehen kann – und wer das eben nicht vermag. Man muss das Konzept singulärer Autorschaft dann nicht als überholtes und unreflektiertes Erbe der Genieästhetik kritisieren,[103] wenn man versucht, die Funktionsweisen und Bedingungen zu verstehen, die ihm zu seiner hegemonialen Stellung seit dem 18. Jahrhundert verhalfen.

Damit ist bereits auf das Ende hingedeutet: Dieses Buch über Kollektivität um 1800 nimmt keinen guten Ausgang, es erzählt die Geschichte einer Verunmöglichung.

103 Vgl. etwa Stillinger: Multiple Authorship, aber auch Stone/Thompson: Contexts and Heterotexts. Siehe weiters die Beiträge im Sammelband von Fischer/Vassen (Hg.): Collective Creativity.

2. EINSAMKEIT

2.1 Schreibräume: Goethe, 1786

Als Goethe 1786 nach Rom und damit ins ‚gelobte Land' aller kunstliebenden Zeitgenossen kommt, gelingt ihm etwas Bemerkenswertes: Er macht sich zum Künstler. Endlich – das ist der Subtext seiner brieflichen Erneuerungsphantasien aus Italien[1] – findet er sich dort im Genuss einer bereits deutliche Zeichen des Autonomieparadigmas tragenden Exklusivität wieder,[2] über die sich die Künstlerexistenz im ausgehenden 18. Jahrhundert zuletzt selbst legitimiert: Sie trennt sich emphatisch vom Alltag[3] und sperrt zugleich gestisch solche in zunehmenden Maße als heteronome Zumutungen begriffene Einflüsse aus, die der durch vegetabile Symboliken gefassten Entfaltung der inneren Anlagen des Künstlers zur Gefahr zu werden drohen.[4] Der Wert dieser unter größtem Aufwand vollführten Geste[5] wird besonders dann deutlich, wenn man bemerkt, dass sie obsolet ist und sich gegen etwas zur Wehr setzt, das gar nie zum Problem geworden wäre, hätte

1 Man sollte sich stets präsent halten, dass Goethe selbst Italien als einen ganz spezifischen Raum entwirft und als solchen für sich funktionalisiert. Die allgemeinere, auch heterogene kulturelle Funktion ist davon zunächst zu unterscheiden. Es ist in dieser Hinsicht nicht unproblematisch, Italien als ‚Heterotopie' zu entwerfen, wie Keller: Lebendiger Abglanz, bes. S. 29–31, vorschlägt, da Foucault auf die Analyse von Räumen, die in abgrenzbaren Kulturen eine bestimmte Funktion übernehmen, zielt, während Goethe selbst, gewissermaßen idiosynkratisch, jedem Raum eine bestimmte Funktion zuschreibt. Goethes Funktionalisierung Italiens mag modellbildend gewesen sein, sie ist aber Konstruktion und nicht Befund.

2 Diese Exklusivität ist ein Effekt der „Institutionalisierung der Autonomievorstellung", durch die „die Abtrennung der kulturellen Elite vom Publikum" erfolgt ist (Bürger: Tradition und Subjektivität, S. 88).

3 Der Dichter wird auf diese Weise als Fremder entworfen, als dauernder Exilant. Gerade durch diese Ortlosigkeit aber wird er zum Schaffenden und seine Produktion zu Kunst. Er ist damit zu jener „Verwurzelung" nicht fähig, durch die für Emmanuel Lévinas der Mensch in seiner räumlichen Verbundenheit als Einheimischer in Unterscheidung vom Fremden bestimmt wird. Auch Dichtern fehlt das „Eingepflanztsein in eine Landschaft, die Verbundenheit mit einem *Ort*, ohne den das Universum bedeutungslos würde und kaum existierte" (vgl. Lévinas: Heidegger, Gagarin und wir, S. 175), wenn sie sich real oder imaginativ an den Außenseiten des Heimischen aufhalten, um den kreativen Prozess in Gang zu setzen. Sie stellen damit ein Moment der Positivierung dieses Verhältnisses dar, aus dem sich gerade das Exzeptionelle, Nicht-Immanente jeder Kunst herschreibt. Wie das Judentum, das „in bezug auf die Orte stets frei gewesen" ist, bleibt auch der Dichter so „dem höchsten Wert treu" (ebd., S. 176).

4 Vgl. dazu bereits Young: Conjectures, S. 12.

5 Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 127–140, zeigt am Beispiel des französischen kulturellen Feldes zur Mitte des 19. Jahrhunderts, wie die Autonomisierung der Kunst zum ‚doppelten Bruch' (mit den Zwecken und dem Publikum zugleich) tendiert. Dabei bildet sich im Gefolge dieser emphatisch unpopulären Haltung eine ‚paradoxe Ökonomie', in der sich der finanzielle Erfolg negativ

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

sie es nicht selbst dazu gemacht – oder vielmehr: als solches dargestellt. Immerhin wird der drohende äußere Einfluss durch eine sich damit selbst in ihrer Überlegenheit zur Schau stellenden Gruppe von Autoren vielfach als eine bereits überwundene Bedrängnis vor Augen geführt.[6] Goethe ist keine Ausnahme.

Damit aber die Reise in dieser Hinsicht für Goethe zum Erfolg werden kann, kommt es gar nicht auf eine tatsächliche habituelle Veränderung, einen vollzogenen Wechsel seiner Gewohnheiten und Produktionsweisen an. Es geht – so eine in dieser Arbeit vertretene These – nicht in erster Linie darum, eine bestimmte ‚Hexis'[7] zu adaptieren, die sich von derjenigen der Beamtenschaft unterscheiden würde und darin die eigene Künstlerschaft wahrnehmbar machte. Es geht vor allem um eine virtuelle Trennung der beiden Tätigkeitsbereiche, mehr um autorschaftliche ‚posture'[8] als um verfasserschaftliche Praktiken. Bei allen realen Einflüssen, trotz aller wirklichen Vermehrung der Kenntnisse, die die Reise für Goethe bedeutet hat, gewinnt sie nach der Rückkehr nicht zuletzt deshalb besonderen Wert, weil sie ihm zum Modell eines produktiven Umgangs mit räumlichen Semantiken werden wird.

So stellt in der brieflichen Repräsentation seiner Reise bereits die Ankunft am Sehnsuchtsort Rom die Bedingung für und den Vollzug des Neubeginns dar. Die Porta del Popolo wird dabei zur symbolischen Schwelle, zum Ort der Bestätigung des Zieles. Zuvor hatte Goethe kaum gewagt, sich „selbst zu sagen wohin ich ging, selbst unterwegs fürchtete ich noch und nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß Rom zu haben."[9] Das Stadttor repräsentiert so ebenjene Stelle, an der sich der Übertritt in einen geradezu als oppositionell wahrgenommenen Kulturraum situativ manifestiert,[10] wodurch auch die Reise dorthin überhaupt als ‚Pas-

---

auf die symbolische Reputation auswirkt. Auch in Deutschland tendiert die Einnahme der Position ‚reiner Künstlerschaft' in ähnlicher Weise zur weltlichen Askese.

6 Diese Geste ist topisch und findet sein Modell etwa in der Künstlerbiographie. So lässt etwa Carl Ludwig Fernow in seinem *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens* (1806) den Biographierten häufig selbst sprechen. Er berichtet darin ausführlich von den negativen Prognosen seiner Laufbahn etwa durch den dänischen Akademiker Nicolai Abildgaard, der meinte, dass Carstens für einen erfolgreichen Maler viel zu spät mit der Ölmalerei begonnen habe. Dennoch habe er wenig später die Silbermedaille bei einer Preisausstellung der Akademie erhalten, um die er sich gar nicht beworben habe (vgl. Fernow: Leben des Künstlers, S. 39–42). Zum Kontext von Carstens' Akademiekritik vgl. auch Scholl: Revisionen der Romantik, S. 235–239.

7 Zum Begriff der Hexis, der in der Theorie Pierre Bourdieus eine sichtbare Seite des Habitus bezeichnet und zugleich den Ort, an dem er sich mit inkorporiertem Verhalten vermischt, vgl. u. a. Bourdieu: Entwurf einer Theorie, S. 190, sowie Bourdieu: Sozialer Sinn, S. 129.

8 Zur Frage der Inszenierung von Habitus bzw. Hexis vgl. Meizoz: Die posture.

9 Goethe an Herzog Carl August, 3.11.1786, WA IV, 8, S. 40.

10 Wie Giorgio Agamben gezeigt hat, bedingt nicht der Ort (bei ihm das Lager) die Ausnahme (vom Gesetz), sondern der Ort ist vielmehr die „Materialisierung des Ausnahmezustands", er ist in gewisser Weise die Verräumlichung der virtuell bestehenden Ausnahme (vgl. Agamben: Homo sacer, S. 183). Befreit man diese Gedankenfigur von dem bei Agamben stets konkreten Bezug auf

sage' beschreibbar wird. Erst im Rückblick wird der Übertritt als gedankenverwirrende „Konfusion von alten und neuen Gegenständen"[11] erkennbar. Von Bedeutung ist dabei, dass die Ankunft und der Aufenthalt nicht nur erlebt, sondern auch textuell zur Darstellung gebracht werden. „Ich kann nun nichts sagen als ich bin hier", heißt es im Reisetagebuch für Charlotte von Stein am Abend des 29. Oktober 1786, und nur wenige, paratextuell vermittelte, Stunden später bereits: „Ich fange nun erst an zu leben, und verehre meinen Genius."[12] Dieser Beginn des (neuen) Lebens, der hier der eingeschränkten Öffentlichkeit des Weimarer Freundeskreises mitgeteilt wird, kann ab 1795 von aller Welt in den *Elegien* wahrgenommen werden, die mit jener Wirkung in Schillers *Horen* publiziert wurden, die damals einem veritablen Skandal zukam. Dort lautete der Beginn der fünften Elegie, die innerhalb des Zyklus bereits nach der folgenreichen Verquickung von Roma und Amor zu stehen kommt, die die Zeitgenossen weit mehr aufgebracht hat als die für Goethe bis dahin ungewöhnlich stark antikisierende Form: „Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert, / Lauter und reitzender spricht Vorwelt und Mitwelt zu mir."[13]

Durch die Überführung der Erlebnisse der Ankunft und der momenthaft sich einstellenden Steigerung der Sinneseindrücke in das Medium der Schrift und mit kleiner Verzögerung auch in dichterische Gestaltung werden sie in doppelter Weise mobilisiert.[14] So kann der textuelle Bericht die räumliche Trennung überwinden und Zeugnis ablegen;[15] und doch wird dabei mehr in Bewegung versetzt als nur ein Stück beschriebenes Papier, denn das Erlebnis wird zugleich auch diskursiv mobilisiert und gerät zum Element der eigenen Biographie – genauer: zum Teil der Lebensbeschreibung eines Künstlers.[16] Die Ankunft wird mit der eigenen Ver-

---

die Ebene des Politischen und überträgt man sie auf den Bereich der Kulturproduktion, dann wird das Prinzip einer ‚Verräumlichung' der Ausnahme (also eine Verbindung von Orten mit Anomien) sichtbar. Im Falle Goethes ist Rom dann nicht einfach die Bedingung des Rollenwechsels (im Sinne einer Verunmöglichung ministerieller Funktionserfüllung), sondern stellt einen Wechsel räumlich fest, der zuvor bereits – nur weniger offenkundig und programmatisch – in der zwischen mehreren kulturellen Feldern changierenden Positionsnahme stattgefunden hat. Rom wird für Goethe zur Materialisierung von Künstlerschaft als Ausnahmezustand des Sozialen.

11 So Goethe: Italienische Reise, erster Teil, 25.10.1786, MA 15, S. 132. Im Reisetagebuch für Charlotte von Stein kommt diese Stelle noch nicht vor; vgl. MA 3.1, S. 143.

12 Vgl. Goethe: Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein, Rom, 29.10.1786 „Abends" und „Nachts", MA 3.1, S. 157.

13 Goethe: Elegien. In: Horen 1795, Bd. 2, St. 6, S. 1–44, hier S. 10.

14 Zum Konzept der Mobilisierung vgl. Latour: Hoffnung der Pandora, und Latour: Visualisation and Cognition.

15 Zum Problem der Zeugenschaft, insbesondere in schriftlicher Vermittlung, vgl. Schmidt/Voges: Einleitung.

16 Vgl. auch Bourdieu: Die biographische Illusion.

gangenheit in Bezug gesetzt, sodass sie als Heilung auftreten kann. Deren Spezifikum macht Goethe selbst deutlich: Spät erst konnte er sich „entschließen einen langen einsamen Weg zu machen und die Gegenstände zu suchen, nach denen mich ein unwiderstehliches Bedürfniß hinzog. Ja die letzten Jahre wurd es eine Art von Kranckheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte."[17] Die Erneuerung seiner (individuellen) Künstlerschaft wird textuell in engen Bezug zu einem „langen", aber vor allem auch „einsamen Weg" nach Rom gesetzt. Der Einsamkeit und damit dem Ort sozialer Abgeschiedenheit scheint dabei eine Schlüsselrolle zuzukommen.

Denn das Genie bildet sich nur allein aus, nur – so ein Gemeinplatz des späten 18. Jahrhunderts – „in der Einsamkeit sind die edelsten Erzeugnisse des menschlichen Verstandes, – die großen Entdeckungen in den Wissenschaften, und die wichtigern Werke der Dichtkunst und Beredsamkeit zu Stande gebracht worden."[18] Noch deutlicher wird es im wohl berühmtesten und einflussreichsten Text der Aufklärungsepoche zu diesem Komplex formuliert:[19] „Einsamkeit ist die Mutter der herrlichsten Werke der Imagination."[20] Zudem verhindert die einsame Übung, wie am Anfang des Jahrhunderts bereits Shaftesbury festgehalten hatte, dass das Bild des Autors durch das Bekanntwerden unfertiger Versuche beeinträchtigt wird.[21] Doch „darf auch diese ächt beschauliche Einsamkeit nicht zu lange dauern," denn wenn der „Dichter die wirkliche Welt aus dem Gesichte verliert, und nicht seine alten Erfahrungskenntnisse durch neue Erfahrungen auffrischt; so wird er […] in seinen Betrachtungen zu speculativ; seine Ideen werden zu abstract, seine Bilder zu künstlich componirt."[22] Einer solchen zeitlichen Selbstbeschränkung des Ausnahmezustands gemäß wendet auch Goethe die einsame ‚Gesundung' prospektiv und leitet sie in den unmittelbar angeschlossenen Wunsch über, „in der Folge-Zeit" auch zu Hause „nützlich zu werden".[23] In einsamer Entfernung entwickelt sich so eine Künstlerschaft, die stark genug ist, um die Produktivkraft ihres

17 Goethe an Herzog Carl August, 3.11.1786, WA IV, 8, S. 40.

18 Garve: Ueber Gesellschaft I, S. 95.

19 Vgl. auch die Widmung „An den königlichen großbritannischen Leibarzt Herrn Zimmermann", die Joseph von Sonnenfels seiner eigenen kurzen Abhandlung *Ueber die Einsamkeit* voranstellt (Sonnenfels: Ueber die Einsamkeit, S. 163–166).

20 Zimmermann: Ueber die Einsamkeit II, S. 237.

21 Shaftesbury: Soliloquy, S. 11. Garve: Ueber Gesellschaft I, S. 98, ist vorsichtiger und sieht zwar ebenfalls die Vorteile, wenn der „Einsame" von den gesellschaftlichen „Schranken" befreit ist, aber er ist zugleich ihrer „heilsamen Zucht entnommen. […] Er hat keine Zeugen seiner Thorheiten, die er fürchten dürfte. […] Er ist ganz sein eigner Herr, der Schöpfer und Beurtheiler seiner Gedanken. Nichts bestimmt die Art und Weise und das Ziel seiner Selbstunterhaltungen, als die Fähigkeiten und Anlagen seiner eignen Natur, und die Fertigkeiten die er schon früher erworben hat."

22 Garve: Ueber Gesellschaft II, S. 334.

23 Goethe an Herzog Carl August, 3.11.1786, WA IV, 8, S. 40.

Ursprungs auch unter den Bedingungen sozialer Integration zu prolongieren. Bereits dieses kurze Beispiel kann daher veranschaulichen, wie unterschiedliche Orte mit je eigenen kulturellen Semantiken aufgeladen werden und so mit bestimmten Praktiken verbunden werden. Diese Orte ermöglichen je unterschiedliche Handlungen und sie öffnen so (virtuelle) Räume der Produktivität.

Indem also der Goethe der brieflichen, diaristischen und autobiographischen Erzählung[24] mit der topographischen zugleich eine biographische Grenze überschreitet, wird Rom mit einer spezifischen Raumsemantik versehen, tritt als *Ort* in Erscheinung[25] und wird mit dem Bereich der kulturellen Praktiken, also mit Goethes diskursiver Funktion als Künstler, verknüpft. Der reale Schritt durch die Porta del Popolo mag individuelle Affekte ausgelöst haben, erst auf dem Papier aber wird der Ortswechsel zum kulturellen Ereignis. Immerhin beschränkt er sich nicht nur auf eine schiere raumzeitliche und damit im kartographischen Koordinatensystem nachvollziehbare Positionsveränderung,[26] sondern führt durch seine Transkription,[27] seine Übersetzung in das mediale Dispositiv[28] der Schrift mit allen sie umlagernden textkulturellen Umgangsformen auch zu Verschiebungen innerhalb jener Regionen auf der sozialen Landkarte, in denen Künstler- und Beamtenschaft als schwer vereinbare Funktions- und Diskursbereiche aneinandergeraten.[29]

---

24 Goethe überführt die Reise in mehreren Stufen in verschiedene Textsorten. Zum Unterschied dieser Inszenierungsformen vgl. bereits Grimm: Goethe I, S. 16 f.: „Goethe's Itälienische Reise ist 1817 zuerst herausgekommen. Er hat eine Auswahl aus seinen Briefen getroffen, diese in einander gearbeitet und ihnen den einheitlichen Styl gegeben, in dem er, als er alt war, zu schreiben pflegte. […] Es verhält sich in seiner jetzigen Form zu dem realen Leben wie Dichtung und Wahrheit dazu sich verhält. Die unverfälscht mitgetheilten Briefe, auch wenn sie anscheinend wahrhafter und lebendiger zu wirken schienen, würden uns nicht den höheren Inhalt dieser Reise enthüllen, der in der jetzigen Bearbeitung überall hervorbricht."

25 Im Unterschied zu all den Orten, die Goethe auf dem Weg passiert, aber teils nur oberflächlich, teils bloß in der Datumszeile oder überhaupt nicht thematisiert.

26 Zu Aspekten des ‚topographical turns' vgl. Weigel: Zum ‚topographical turn'; Günzel: Spatial Turn, und Döring/Thielmann: Was lesen wir im Raume? Wesentlich erscheint mir, wie Günzel: Vom Raum zum Ort, S. 33, im Anschluss an Heidegger bemerkt, dass ein Ort nicht „nicht als solcher [erscheint] oder existiert […], wenn er nicht mit einer Praxis verbunden ist. An dieser sind durchaus wieder materielle Elemente beteiligt, aber die Objekte sind für sich nicht raumkonstitutiv."

27 Vgl. Jäger: Transkriptivität.

28 Zum Begriff vgl. etwa Foucault: Dispositive der Macht, S. 119 f.

29 In dieser Betrachtungsart unterscheidet sich die vorliegende Studie von vorangegangenen Untersuchungen der grundsätzlich bekannten Umstände von Goethes Italienreise. Mit großer Emphase und stets mit Blick auf die mutmaßliche psychische Verfasstheit des ‚Dichtergenies' formuliert etwa Sengle: Goethe „war am Ende seiner seelischen Kraft. Er konnte die Rolle als Höfling und Beamter, in die er zunächst aus jugendlicher Abenteuerlust, dann aus moralischem Reformeifer hineingeraten war, mit dem besten Willen nicht weiterspielen. Er musste den Vorwurf der Pflichtvergessenheit und der Untreue gegenüber seinem Fürsten, gegenüber seiner Geliebten und auch

Dabei geht es nicht allein um einen effektiven Konflikt zwischen den sozialen Rollen selbst,[30] sondern insbesondere auch um einen Widerstreit in deren diskursiven Möglichkeitsbedingungen: Beinahe diametral streben nämlich die Forderungen nach größtmöglicher Autonomie und die nach ungeteiltem Gehorsam bzw. unbedingter Erfüllung der Dienstpflichten auseinander.[31] Die über sich selbst herrschende, bisweilen auch für andere Autoren gesetzgebende Künstlerschaft lässt sich kaum vermitteln mit der dienenden Tätigkeit der Beamtenschaft.[32] Die Bedingungen der einen Rolle zu erfüllen, muss zwar nicht zu tatsächlichen funktionalen Interferenzen führen, wirkt sich aber kompromittierend auf die Möglichkeit des Erscheinens der anderen aus.[33] Durch diesen problematischen, letztlich aber unauflösbaren Parallelismus gewinnen Fragen nach den potenziellen Hindernissen erfolgreichen (d. i. funktionalen) Rollenhandelns an Bedeutung. Kann ein Autor wirklich ‚aus sich schöpfen', wenn er zugleich die Interessen des Staates oder des Dienstgebers ins Kalkül ziehen muss?[34] Wie loyal kann ein Beamter sein, der sich als Künstler allein dem Regime seiner ‚natürlichen' Individualität unterordnet? Und wenn diese beiden Rollen einander gegenseitig hindern, welche behält wann die Oberhand? Um sich diesen Fragen zu entziehen, die im Paradigma individueller Autorschaft auch deshalb besonders bedrängend werden, weil sie den Anspruch an die vollkommene Eigentlichkeit des Sprechens, die im 18. Jahrhundert ‚Originalität' genannt wurde, mit Formen uneigentlichen Handelns und des Sprechens in fremdem Namen[35] konfrontieren, entwirft Goethe das Konstrukt des Doppellebens, das seither vor allem für Beamtendichter topisch geworden ist.[36]

---

gegenüber dem ganzen Freundeskreis in Weimar auf sich nehmen, wenn er das, wozu er geboren war, weiterleben wollte." (Sengle: Das Genie und sein Fürst, S. 75)

30 Hahn: Inklusion und Exklusion; Willems: Individualität, S. 171–178.

31 Das vielstimmige Lamento über die Einschränkung des Dichtens durch das Amt ist gut bekannt, daher ist besonders die Bemerkung von Politzer: Franz Grillparzer, S. 288, bemerkenswert, dass Grillparzer umgekehrt sein Amt vor allem dann hasste, „wenn ihm seine Sensitivität und Phantasie, sein Dichtertum, in die Quere kam".

32 Zur Figur der Untertänigkeit vgl. auch Krajewski: Der Diener.

33 Solche Konflikte haben wohl ihre schwerwiegendsten Auswirkungen auf den Schriftsteller Goethe. So wollte er, nicht zuletzt aus Rücksicht auf sein Amt, auf eine namentliche Zeichnung seiner Beiträge in Schillers Zeitschrift *Die Horen* verzichten: „Cotta mag recht haben daß er Nahmen verlangt, er kennt das Publicum das mehr auf den Stempel als den Gehalt sieht. Ich will daher den übrigen Mitarbeiten die Entscheidung wegen ihrer Beyträge völlig überlassen haben, nur was die meinigen betrift muß ich bitten, daß sie sämtlich anonym erscheinen, dadurch wird mir ganz allein möglich mit Freyheit und Laune, bey meinen übrigen Verhältnissen, an Ihrem Journale theilnehmen zu können" (Goethe an Schiller, 6.12.1794, WA IV, 10, S. 212).

34 Solche Rücksichten scheinen zumindest mit ein Grund dafür gewesen zu sein, dass Goethe die Anonymität seiner Beiträge in Schillers *Horen* zunächst bevorzugt hat.

35 Vgl. dazu auch die uneigentlichen Verhandlungen, die die Delegationen der Bundesversammlung über das Urheberrecht führen, in Kap. vier.

36 Insbesondere für Dichter wie Franz Grillparzer, bei denen sich auch das Werk mit den Handlun-

Dass die Vermittlung beider Rollen gerade um 1800 zum Problem wird,[37] und dass sie in der Anstrengung einer Reinigungsarbeit[38] voneinander getrennt werden mussten, ist bei genauerer Betrachtung wenig erstaunlich.[39] Denn der hier in den Blick genommene historische Zeitraum ist insofern von besonderem Interesse, als er nur schwer zu bändigenden Dynamisierungen unterworfen war,[40] die sich – vielen Zeitgenossen verborgen – erst im Rückblick als deutliche Zeichen der beginnenden Moderne zu erkennen geben.[41] Die „schwierige Genese dieser ästhetischen Moderne“ lässt sich gewiss „anhand der Herausforderung der ästhetischen Konzepte durch die grundlegenden wissensgeschichtlichen, erkenntnis- und zeichentheoretischen sowie medialen Modernisierungskrisen der Zeit um 1800 erweisen.“[42] Eine der wichtigsten dieser krisenhaften Mobilisierungen betraf indes das Kunstsystem.[43] Die Dynamik dieser Verschiebung lässt sich dabei insbesondere vor der Folie relativ unbeweglicher Diskurse erkennen, die zudem in Goethes Person zusammenfallen.[44] So zentrierten sich die Anforderungen an den höfischen Beamtendienst seit der Herausbildung dieses Funktionärsberufs beina-

gen und der Repräsentation des Staates auf problematische Weise verknüpft, ist eine solche virtuelle Trennung entscheidend. Zur Verquickung von Dienst und ‚künstlerischem Ehrgeiz‘ vgl. bereits Nadler: Franz Grillparzer, S. 181 f., der freilich selbst an einer spezifischen ‚Wiederbelebung‘ des Dichters arbeitet.

37 Wobei sich die Problematik erst aus einer spezifischen, nämlich poetischen Verbindung zur Öffentlichkeit ergibt; vgl. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 110.

38 Zu diesem Modus vgl. Latour: Wir sind nie modern gewesen. Vgl. auch Wieser: Das Netzwerk von Bruno Latour; zum Versuch, Latour als Schlüsselfigur der Metaphysik zu lesen vgl. Harman: Prince of Networks.

39 Noch im März 1834 formuliert der Dichter, Kritiker und langjährige habsburgische Regierungssekretär Michael Enk von der Burg in einem Brief an Friedrich Halm: „Der Beamte oder der Dichter. Auf eine von beyden Seiten müssen Sie sich mit Entschiedenheit werfen“ (Enk/Halm: Briefwechsel, S. 10).

40 Zu dem von Beschleunigungsprozessen geprägten Konzept der ‚Sattelzeit‘ vgl. Koselleck: Einleitung, weiters Koselleck: Das achtzehnte Jahrhundert, Koselleck: Vergangene Zukunft. Jauss: Der literarische Prozeß, hat daraus eine Langzeitepoche der Moderne mit verschiedenen Epochenschwellen abgeleitet. Vgl. auch Vietta: Die literarische Moderne, und Zelle: Nous, qui sommes si modernes.

41 Vgl. Schneider: Klassizismus und Romantik, und Brüggemann/Schneider: Einleitung.

42 Schneider: Klassizismus, S. 18.

43 Diskurshistorisch konvergiert diese Veränderung mit dem ‚Auftauchen des Menschen‘ nach Michel Foucault, der bemerkt hat, „daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts etwas auftaucht, was man die ‚klinischen‘ Wissenschaften nennen könnte; das Problem des Eintritts des Individuums (und nicht mehr der Spezies) in das Feld des Wissens“ (Foucault: Überwachen und Strafen, S. 246). Zur Konjunktur einer Philosophie des Individuums um 1800 vgl. auch Koch: Individualität.

44 Zur Verzeitlichung und Mobilisierung der Vorstellungswelten durch die Einbeziehung von ‚Zukunft‘ vgl. Koselleck: Vergangene Zukunft, insbesondere Koselleck: „Neuzeit“. Zur programmatischen Wendung der ‚Weimarer Klassik‘ gegen zentrale Aspekte der beginnenden Moderne, die als ‚innermodernistische‘ Fraktionsbildung und Oppositionsbewegung im damaligen literarischen und

he unverändert um Loyalität und Gehorsam.[45] Was aber Künstlersein und ‚Dichterschaft' im Speziellen ausmacht, das wurde gerade seit der Mitte des 18. Jahrhunderts teils sehr streitbar neu verhandelt.[46] Dabei wurde nicht zuletzt gegen jene Positionen polemisiert, die zwar das Dichten keineswegs um das Moment der Kreativität beschnitten, Autorschaft aber dennoch als Dienst an einer aus einem historischen Set an Regeln konstituierten Poetik begriffen. Eindringlich hat etwa Johann Gottfried Herder dagegen argumentiert und dabei am notorischen Beispiel William Shakespeares eine grobe Skizze desjenigen Paradigmas unternommen, das in der Folge dominant werden und die bis heute bestimmende Vorstellung von Dichtung als individueller Äußerung[47] und von Autorschaft als urheberschaftlicher Inanspruchnahme dieser Äußerung grundlegen sollte.[48] Mit typographischem Nachdruck betont er das „Individuelle jedes Stücks",[49] durch das Shakespeare seine Werke gerade nicht an die großen griechischen Vorbilder anschloss, sondern sie als „ein Sterblicher mit Götterkraft begabt, eben aus dem entgegen gesetzten Stoff, und in der verschiedensten Bearbeitung hervor zu rufen" verstand.[50] Die Individualität des Werkes entwirft er so als Effekt von Eigenständigkeit und Schöpferkraft des Dichters, der von jedem Dienst an alten oder neuen Regeln befreit ist.[51] Ähnlich formuliert Jacob Friedrich Abel, der „Genielose" sei

---

künstlerischen Feld zu beschreiben ist, vgl. etwa Reed: Ecclesia militans, weiters Pfotenhauer: Klassizismus als Anfang, und Ehrmann/Wolf: Klassizismus in Aktion.

45 Vgl. Hattenhauer: Geschichte des Beamtentums. Wyluda: Lehnrecht und Beamtentum, S. 124, kommt zu dem bemerkenswerten Befund, dass im 18. Jahrhundert in Preußen „selbst die im Dienst des Herrschers stehenden Adligen sich mehr dem Beamtentum als dem Adel verbunden fühlten".

46 Insbesondere die Vorstellung der ungebremsten Subjektivität des Künstlers hat sich als so folgenreich erwiesen, dass noch am Ende des 20. Jahrhunderts die Literaturwissenschaft auf Formulierungen verfällt, für die die folgende Stelle aus Friedrich Sengles Studie zu Goethe und Carl August exemplarisch einstehen kann: „Goethe ist, wie wohl alle Künstler, starken emotionalen Schwankungen unterworfen" (Sengle: Das Genie und sein Fürst, S. 73).

47 Die ältere Forschung soll an dieser Stelle nicht ausführlich rekapituliert werden. Stattdessen sei – angesichts der Fülle der Arbeiten: exemplarisch – verwiesen auf Dreger: Entstehung des Subjektivismus, Brenner: Die Krise der Selbstbehauptung, Konersmann: Goethes „Subjektivität", und Keppler: Grenzen des Ich. Zur Bedeutung des Genieparadigmas selbst in den Naturwissenschaften bis ins 19. Jahrhundert vgl. Daston: Fear and Loathing.

48 Zur juristischen Konsolidierung dieser Vorstellung vgl. Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft; zur Verbindung von Gesellschaftsstruktur und Individualität vgl. Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus; zum Konzept von Individualität als kommunikativer Konstruktion (‚doing individual') vgl. Linke: „Ich".

49 Herder: Shakespear [1773], in: HSW 5, S. 224.

50 HSW 5, S. 218.

51 Vgl. dazu auch die berühmte Definition des Genies bei Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, AA V, § 46, S. 307: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt. Da das Talent als angebornes productives Vermögen des Künstlers selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemüthsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

„kraftlos und elend" und könne daher nie mit „Heldenkühnheit" die Regeln durchbrechen, „um sich selbst schöpferisch eine neue Bahn zu finden"; dagegen fliege das Genie „voll Gefühl seiner Kraft voll edlen Stolzes […] gleich dem Adler weit über die kleine niedre Erde hinweg, und wandelt in der Sonne".[52] Daraus ergibt sich eine rudimentäre Beschreibung eines dem beamtischen entgegenstehenden ‚Berufsbildes', in der bereits Unabhängigkeit zur Möglichkeitsbedingung des Autors im emphatischen Sinn avanciert. Daher ist für Herder kaum als Dichter zu bezeichnen, wer sich bloß „mit dem Regelnkram brüstete […] – elender Ceremonienmeister! Savoyarde des Theaters, nicht Schöpfer! Dichter! Dramatischer Gott!"[53] Nur das Schöpferische, „das Neue, Erste, ganz Verschiedene zeigt die Urkraft seines Berufs."[54]

Der Dichter hat also (wie jeder andere Künstler, der hier bereits mitgemeint ist) authentisch zu sein, um durch das, „was da von Menschlicher Seele in den Kunstkörper gegossen, […] unsre Seele in die nämliche sympathetische Stellung zu versetzen."[55] Deutlich nehmen darin „Ideologeme des Wahren und Authentischen" ihre Plätze ein,[56] die bereits kurz darauf so wirkungsvoll werden sollten. Die Vorstellung von Authentizität verheißt ein Gegengewicht zu „der notwendigen Choreographie des entfremdeten Seins in der Gesellschaft" durch die „Aufwertung von Unordnung, Gewalt, Schmerz und Unvernunft",[57] sie erzeugt ein ‚Gefühl des Daseins', das von dem längst vergessenen (oder nur imaginierten)

---

der Kunst die Regel giebt." Die Regeln, durch die selbst ein solches autonomes Werk zusammengehalten werden muss, erscheinen vielmehr als ‚natürliche' Ordnungsmuster, an denen sich das Genie unwillkürlich orientiere. Die darin grundgelegte Vorstellung einer prekären Kongruenz von ‚Pflicht und Neigung' wird für das ganze späte 18. Jahrhundert bestimmend. Vgl. die Theoretisierung dieser Figur bei Friedrich Schiller: „Wenn nehmlich weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft, noch die über die Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen, so wird (denn es giebt keinen vierten Fall) so wird derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit – Pflicht und Neigung – zusammenstimmen, die Bedingung seyn, unter der die Schönheit des Spiels erfolgt." (Schiller: Anmut und Würde, SNA 20.1, S. 282) und: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freyheit besitzen, und ihre Form bewahren, da sie erstere unter der Herrschaft eines strengen Gemüths, letztere unter der Anarchie der Sinnlichkeit einbüßt." (ebd., S. 288) Zum Sinnbild der ‚schönen Seele' im 18. Jahrhundert vgl. die umfassende Aufarbeitung bei Wokalek: Die schöne Seele.

52 Abel: Rede, S. 53; siehe dazu den Kommentar von Wolfgang Riedel in Abel: Eine Quellenedition, S. 563 f., und Stanitzek: Blödigkeit, S. 192; das Bild des Adlers verwendet bereits Young: Conjectures, S. 70.

53 HSW 5, S. 226 f.

54 HSW 5, S. 218.

55 Herder: Plastik [1778], in: HSW 8, S. 60.

56 Osinski: Shakespeare als Sophokles' Bruder?, S. 179.

57 Lethen: Versionen des Authentischen, S. 219.

https://doi.org/10.7767/9783205216193

‚Stand der Wildheit' kündet.[58] Schon in Herders exemplarischem Versuch, die diskursiven Bedingungen von Künstlertum neu zu verhandeln, zeigt sich damit jene „existentielle Getrenntheit von Poesie und Leben"[59] grundgelegt, die schon wenig später für Goethes Tasso zum zentralen Problem geworden sein wird. Die offene, sich auf prekäre Weise mit der marktförmigen Orientierung am Neuen verbindende, Forderung nach schöpferischer Originalität schafft einen Kontext, in dem sich die Anstrengungen intensivieren, die nötig sind, um den eigenen Anspruch an ‚Dichterschaft' bei gleichzeitiger Übernahme staatsdienender Funktionen zu legitimieren. Eine Trennung der beiden Bereiche ist aber nicht nur auf funktionaler Ebene erforderlich, sondern gewinnt insbesondere auf der Ebene ihres medialen Erscheinens im Kontext autorschaftlicher Repräsentation rasch an Bedeutung. Es ist daher auch unzureichend, nur auf die Verquickung der Rollen hinzuweisen,[60] ohne den Aufwand in Rechnung zu stellen, mit dem in beiden sozialen Bereichen eine bisweilen mühevolle Reinigungsarbeit, eine Trennung der Diskurse stattfand.

2.2 Rollenwechsel: Herder, Goethe und die Anthropologie des Dichters

Ortsveränderungen, wie die von Goethe vollzogenen, sind naheliegendes Vehikel und Medium solcher Trennungen. Je weiter die Orte, mit denen sich die Diskursbereiche jeweils verknüpfen lassen, voneinander entfernt liegen, umso plausibler wird die Behauptung verhinderter Interferenz und damit störungsfreien Rollenhandelns innerhalb des jeweiligen sozialen Feldes.[61] Der räumliche Übertritt in die fremde Kultur – der zugleich einen Durchgang in vergangene Zeiten darstellt[62]

58 Zur Kritik dieser topischen Entgegensetzung vgl. Trilling: Das Ende der Aufrichtigkeit; ebenso Lethen: Versionen des Authentischen, S. 220 f., der mit Trilling nicht an die „trennscharfe[ ] Aufteilung in zivile ‚Oberfläche' des Verhaltens und wilde Tiefendimension, in kulturelle Konstruktion und ein latentes Reich der ‚Dynamis'" glauben will.

59 Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens I, S. 343.

60 Das ist besonders dann problematisch, wenn die analytisch nur schwer zu fassende Vermischung als Kompromittierung erscheint. So bemerkt Rothe: Der politische Goethe, S. 14, dass Goethe „in Personalunion Schriftsteller und praktischer, handelnde Staatsmann" gewesen sei, und liest deshalb seine Werke als „Adressen an den Leser und Zuschauer", die sich „politische Aussagen ihres Verfassers zu seinerseits aktuellen Zwecken" transportierten, die aus moderner Perspektive daran kranken, dass sie keine „Sozialkritik" üben und sich „Goethes literarisches Oeuvre" daher uneigentlich werde, da es mit orthodoxen „staatspolitischen Gehalten aufgeladen" sei.

61 White: Identity and Control, S. 2 u. ö., entwickelt das hierfür hilfreiche Konzept der „network-domains", in denen je eigene Identitäten etabliert werden können.

62 Vgl. Goethe an Johann Gottfried und Karoline Herder, 10.[–11.]11.1786, WA IV, 8, S. 51: „Wenn man so eine Existenz ansieht die 2000 Jahr und drüber alt ist, durch die Wechsel der Zeiten so manigfaltig und von Grund aus verändert, und doch noch derselbe Boden, derselbe Berg, ia oft,

– wirkt daher auf Goethe zu Beginn seiner Reise wie ein Katalysator, der den symbolischen Wechsel der sozialen Rollen in Gang setzt. So genießt er bereits wenige Wochen nach seiner Ankunft den Gedanken an „einen zweyten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage da ich Rom betrat.“[63] In der Folge versucht er mehrfach auf analoge Weise und ebenfalls in brieflicher Form – dieses Mal an die daheimgebliebenen Freunde –, die ihm zunächst selbst unverfügbar bleibende Erfahrung seiner Veränderung durch Metaphoriken der Erneuerung zu fassen.[64] Keine zwei Monate nach seiner Ankunft allerdings wird das nachgerade epiphanische Erlebnis der Ankunft erstmals in eine Figur der Prozessualität übersetzt; er spricht nun von einer *fortwirkenden* „Wiedergeburt die mich von innen heraus umarbeitet“ und meint damit eine Modifikation des eigenen Selbst, die indes nur um den Preis eines ‚Verlernens‘ von bisher Eingeübtem zu haben sei.[65] Dem Auffinden neuer Traditionsbezüge in Rom muss ein gezielt herbeigeführter Kulturverlust vorausgehen.[66]

Der Verdacht, der sich hier allgemein gegen das Erlernte, insbesondere aber gegen das schulisch Aufgepfropfte richtet, ist freilich nicht neu. Auch Herder musste bereits in seiner dritten Sammlung von Fragmenten *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* mit der Befürchtung umgehen, „daß manche Wißenschaft, manche Geschicklichkeit kein andres Opfer, als die Erstlinge unsrer Jahre, unsrer Munterkeit und unsrer Begierde, annehmen könne“.[67] Ist diese Munterkeit verloren, „so ist alles verloren: verloren der erste unerklärliche Scharfsinn […]: verloren das große innerliche Gefühl […]; kurz verloren, das was man Genie nennt.“[68] Zwar könne man auch nach diesem Verlust noch allerhand lernen, „aber nicht mehr mit der kühnen und muntern Anwendung auf sein Ich, daß man es, mit allem

dieselbe Säule und Mauer, und im Volcke noch die Spuren des alten Caracktеrs; so wird man ein Mitgenoße der großen Rathschlüße des Schicksals.“

63 Goethe an Johann Gottfried und Karoline Herder, 2.[–9.]12.1786, WA IV, 8, S. 77. Zur möglichen Herleitung von Goethes Metaphorik der Wiedergeburt aus dem pietistischen Kontext vgl. Kiefer: Wiedergeburt und Neues Leben, S. 12–59.

64 Für eine Analyse der Inszenierungspraktiken (vgl. etwa Grimm/Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen) ist es von untergeordneter Bedeutung, wie sich eine solche Wiedergeburt geäußert haben und ob sie stattgefunden haben könnte; ein guter Teil der Forschung und Biographik betont hingegen die „Kontinuität zwischen der italienischen Reise und den vorangegangenen Jahren der Sterilität“ und sieht die Jahre nach der Heimkehr sogar von einigen der „unbestreitbar mittelmäßigsten Schriften, die Goethe je verfaßt hat“, geprägt (Boyle: Goethe, Bd. 1, S. 509).

65 So Goethe aus Rom an Charlotte von Stein, 20.12.1786, WA IV, 8, S. 101. Und weiter: „ich dachte wohl hier was zu lernen, daß ich aber so weit in die Schule zurückgehn, daß ich so viel verlernen müßte dacht ich nicht.“ Der äußerlichen Erziehung opponiert so eine regelrechte Schule des Ich.

66 Zur kulturhistorischen Bedeutung des von Nietzsche konstatierten ‚Abbruchs der Tradition‘ vgl. Schneider: „Ein Unendliches in Bewegung“.

67 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur III, S. 38.

68 HSW 1, S. 380.

Nachdrucke, könnte fassen nennen".[69] Es ist dieser, von Herder als unheilbar beschriebene Riss zwischen der Wahrnehmung und der Welt, den Goethe imaginativ bereits durch seine schiere Anwesenheit in Rom überbrückt. Mit dem Durchgang durch die Porta del Popolo scheint gleichsam eine Läuterung stattgefunden zu haben;[70] die Filter der Konventionen wurden entfernt und der so gereinigte Blick nimmt die Welt wieder ‚eigentlich' wahr. Welche Differenzierung unter dem gemauerten Bogen über die Via Flaminia ihren Abschluss fand, wird aus dem Brief an den Herzog vom 3. November 1786 deutlich. Unter gekonnter Heranziehung von Metaphoriken der Befreiung und Entschlagung wird der zu Hause gebliebene Herzog als Gegenfigur inszeniert, die „mit Leib und Seele in Norden gefesselt" und in der Gesellschaft gefangen war, während sich Goethe auf „einen langen einsamen Weg" machte, um – einem inneren Trieb nachgebend – „die Gegenstände zu suchen, nach denen mich ein unwiderstehliches Bedürfniß hinzog."[71] Er lässt damit zugleich „eine Art von Kranckheit" hinter sich, von der ihn nur die römische „Gegenwart heilen konnte."[72] Norden und Süden, Gesellschaft und Einsamkeit,[73] Krankheit und Heilung[74] – die zu dieser Zeit in Goethes Korrespondenzen und in späteren Arbeiten vielfach begegnenden Oppositionspaare machen deutlich, dass der Ortswechsel für Goethe, bei allen tatsächlich in Rom gemachten Erfahrungen, mit nicht zu überschätzender Wirkung zum Medium der Darstellung eines Rollenwechsels wird. Indem er sich auf diese Weise einen unmittelbaren Zugang zur Welt weniger wiedergewinnt als selbst attestiert, stellt er auch die Voraussetzung für die diskursive Reanimation seiner schöpferischen Kraft her.[75]

69 HSW 1, S. 380.

70 Zur Bedeutung der symbolischen Schwelle der Porta del Popolo vgl. Goethes Brief an Herzog Carl August, 3.11.1786, WA IV, 8, S. 40: „Kaum wagte ich mir selbst zu sagen wohin ich ging, selbst unterwegs fürchtete ich noch und nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß Rom zu haben." Zur Porta del Popolo vgl. auch den Kommentar in GBr 7.II, S. 38.

71 Goethe an Herzog Carl August, 3.11.1786, WA IV, 8, S. 40.

72 Goethe an Herzog Carl August, 3.11.1786, WA IV, 8, S. 40.

73 Die Konsequenz aus der „Einsamkeits-Neigung" des Bürgertums war nur allzu oft die Melancholie als Hypertrophie der Absonderung. Zugleich ist diese Abgrenzungsbewegung aber die Voraussetzung des so bedeutungsvollen Innerlichkeitsdiskurses, der nicht nur von Lepenies stark an politische und sozialhistorische Veränderung rückgebunden wird: „Die Innerlichkeit, die die deutsche bürgerliche Literatur zu einem großen Teil im 18. Jahrhundert propagiert, wird erst möglich durch das Ausspielen von Einsamkeit gegen Gesellschaft, Genie gegen Weltling, Muße gegen (adelige) Langeweile, Land gegen Stadt, Kleinstadt gegen Residenz, Natur gegen Sozietät und innerlicher Freiheit gegen äußeren Zwang." (Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, S. 89 f.) Zum Verhältnis von Stadt und Land vgl. auch Wilhelmy-Dollinger: „Salon" und „Tusculum".

74 Zur therapeutischen, affektverstärkenden Funktion der Einsamkeit aus dem Blickwinkel des philosophierenden Arztes vgl. Zimmermann: Ueber die Einsamkeit; dazu auch Zenker: Therapie im literarischen Text; Thums: Moralische Selbstbearbeitung, S. 109–111 und Dehrmann: Produktive Einsamkeit.

75 Noch heute beschäftigen sich einzelne Arbeiten mit der Frage, ob und welche Rolle das ‚Schöp-

So gerät der Urlaub[76] – verstanden als doppelter Abschied von den Dienstpflichten und von dem gewohnten Sozialraum – zum eigentlichen Ausgangspunkt der bereits früh so emphatisch gefeierten Rekreation. Angetrieben wird diese Umwandlung unverkennbar von der Vorstellung einer Entfaltung von Naturanlagen. Es spielt sich in den Briefen eine bemerkenswerte Transformationsszene ab: In Rom angekommen, krümmt sich die versteifte Figur des Beamten im Angesicht der als Sedimentation der hohen, antiken wie neuzeitlichen, Kultur Italiens begriffenen Kunstwerke und wirft (bereits klassizistische, nicht manieristische) Falten überall dort, wo die gesellschaftlichen Aufpfropfungen von ihm abfallen,[77] wo den uneigentlichen sozialen Plusterungen unter dem Habit die Luft ausgeht und die ‚Individualität' des dichterischen Originals wieder zur formenden Kraft der autorschaftlichen Gestalt gerät.

Wenn Goethe somit auf seiner Reise entbunden wird, dann wohl in erster Linie von dem stets im Geruch des Profanen stehenden Gesellschaftlichen und Erlernten,[78] um dann allerdings metaphorisch eine zweite Entbindung zu erleben, indem er sich noch einmal vom Mutterleib der Natur wiedergeboren glaubt.[79] Es ist dies eine Geburt, die seinen bald vierzigjährigen Körper unverändert gelassen und ihn dennoch radikal umgeformt haben wird.[80] Seine brieflichen Berichte geraten dabei zu Einschreibungen einer Künstlerschaft, die nun medial seine Gestalt zu bestimmen beginnt.[81] Der Rollenwechsel selbst wird somit womöglich induziert, jeden-

ferische' für die Produktion spielt (Vgl. Horn: Das Schöpferische). Wichtiger scheinen mir die Formen, in denen Schöpferkraft von Künstlern zur Schau gestellt wird. Das Schöpferische ist weniger der metaphysische Grund der Kunst als vielmehr ein sie unter bestimmten medialen Voraussetzungen bestimmender Diskurs.

76 DWb, Bd. 24, Sp. 2471, bemerkt: „zeitweilige entbindung vom dienst in militärischen dienstverhältnissen und denen der beamten und angestellten".

77 Jedes Verhalten, das nicht dem Individuum selbst eignet, gerät unter den Verdacht des Künstlichen; erinnert sei nur an die von Eduard zu Beginn der *Wahlverwandtschaften* angebrachten Pfropfreiser. Dass die Ablehnung des Gesellschaftlichen überhaupt seit dem Sturm und Drang eine wichtige Spielart des künstlerischen Selbstverständnisses darstellt, zeigt etwa Willems: Individualität; zur positiv verstandenen Figur des ‚Pfropfens als Kulturmodell' vgl. Wirth: Nach der Hybridität, Wirth: Schreib-Szene als Editions-Szene, Wirth: Geburt des Autors, S. 19–47 und passim.

78 Zur Reichweite der Bedeutung auch der schulischen Ausbildung für die Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. etwa Bosse: Bildungsrevolution.

79 Vgl. Goethe im Gespräch mit Eckermann, 9.10.1828: „Ja ich kann sagen, daß ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei."

80 Zur schwindenden körperlichen Kraft als Motivation für die Erneuerung vgl. auch Goethe an Johann Gottfried und Karoline Herder, 10.[–11.]11.1786: „ich will lernen und mich ausbilden eh ich 40 Jahr alt werde" (WA IV, 8, S. 52).

81 Einem italienischen, zu seinen morphologischen Studien gehörenden Paralipomenon zufolge erzeugen Geburten bei Goethe tendenziell verdoppelte Körper: „An allen Körpern die wir lebendig nennen bemerken wir die Kraft ihres gleichen hervorzubringen./[…] Die Geburt [darüber

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

falls katalysiert durch die Lage in der politischen und kulturellen Topographie Europas; wirkliche Gestalt nimmt der Dichter aber erst im Spiegel des Papiers an. Nur durch die diskursive Praktik der selbstbehauptenden Reflexion tritt ein Künstler in Erscheinung, der im medialen Dispositiv der Schriftkultur um 1800 ein abwesender ist.[82] Indem das Lossagen von der Beamtenschaft an demselben Ort stattfindet, bildet sie – wie der gelöschte Grund des Palimpsests – das Substrat der Einschreibung. Dieser löschenden Sichtbarmachung des Dichters dient auch die Vorstellung der Wiedergeburt, die einen Bruch mit dem Vorhergehenden impliziert, der das Überholte zugleich mit dem Neuen präsent hält.[83] Durch den Schnitt, der den Neubeginn markieren soll, fällt indes mehr ab, als erwartet, und es hätte auch Goethe selbst nicht gedacht, dass er „so viel verlernen müßte",[84] um „einen vollständigern Begriff von dem höchsten was Menschen gemacht haben" zu erlangen – womit freilich nichts weniger als die Kunst bezeichnet ist.[85]

Es bedarf also einer umfassenden diskursiven Reinigung, um den Beamten hinter dem Dichter zum Verschwinden zu bringen und zugleich die erst verschwommen hervortretenden Konturen des Poeten zu schärfen. Denn zum naturhaft Dichtenden gehört schon seit der Mitte des Jahrhunderts „gerade die Erhabenheit über alles Einzelwissen, alles Gelehrte und alle bloß technische Geschicklichkeit. Denn dieses Schaffen ist kein Herstellen […]."[86] Künstlerschaft ist damit nicht nur eine Funktion ihrer Produktivität, sondern hängt auch von der Darstellung ihrer Andersheit, ihrer Unabhängigkeit von allem Alltäglichen und Erlernbaren ab; die Lossprechung von allen eingeübten Fertigkeiten ist ihr konstitutiv. Nur in völliger, ‚ursprünglicher' Nacktheit – das ist der metaphorische Hintersinn der Rede von der Wiedergeburt –, befreit von allen Überwürfen der Gelehrsamkeiten und Konventionen, kann sich Goethe mit der Feder in der Hand über das Papier beugen, um dort sein Spiegelbild zu betrachten – und sich darin erneut als Dichter erkennen.[87]

Seine als wesenhaft begriffene künstlerische Individualität, aus der sich durch die Engführung von Kreativität und Authentizität am Ende des 18. Jahrhunderts

---

egh. ‚Gebähren'] ist der Ackt wenn der gleiche Körper sich vom gleichen absondert./ Den abgesonderten Körper nennen wir in den ersten Augenblicken da wir ihn abgesondert gewahr werden die Geburt" (WA II, 7, S. 274).

82 Vgl. Bosse: Der Autor als abwesender Redner.

83 Das ist die ontogenetische Entsprechung zum phylogenetisch gedachten Traditionsbruch der Genie-Dichter mit den Regelpoetiken.

84 Goethe aus Rom an Charlotte von Stein, 20.12.1786, WA IV, 8, S. 101.

85 Goethe aus Rom an Charlotte von Stein, 20.12.1786, WA IV, 8, S. 100.

86 Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens I, S. 37.

87 Es geht also um den Entwurf eines Selbstbildes, „das bereits interaktiv gestaltet wurde, indem es einer Person zugekommen ist, die sich als schreibende präsentiert und dies von der literarischen Öffentlichkeit bestätigt bekommen hat" (Schärf: Belichtungszeit, S. 47).

jede ästhetische Praxis herleitet,[88] wurde erst schreibend wieder freigelegt; sie konnte dadurch nicht nur mitgeteilt, sondern allererst auch wahrgenommen werden. Der Spiegel, in dem sich ihm nun die geschärften Konturen seiner künstlerischen Persönlichkeit zeigen, ist also nicht allein seine in Werken sedimentierte Produktivität, sondern auch und gerade die Beschreibung seiner eigenen Gestalt, in der sich die Erneuerung der ‚Dichterschaft', die Anagnorisis des Künstlers im Beamten für ihn und andere am deutlichsten vollzieht. Fritz Breithaupt hat diesen Zusammenhang plausibel dargestellt:

> Wer sich als Träger eines Ich präsentiert, muß dieses Ich pflegen, erhalten und entwickeln. Da ein Ich nicht besessen wird wie ein beliebiges Objekt, muß es zunächst erkannt und beobachtet werden. Dies setzt voraus, daß seine Existenz als gesichert gilt – was nicht der Fall ist. Um also ein Ich haben zu können, muß man sich seines Besitzes vergewissern, indem man es erprobt und so zum Vorschein bringt. So verpflichtet Eigentümlichkeit: sie verpflichtet zu ihrem Beweis. Eigentümlichkeit, Ichheit, hat die Struktur eines Anspruchs, der das Ich dergestalt prägt, daß das Ich nur in der Forderung besteht, bewiesen zu werden. Kurz, das Ich existiert als Ich-Zwang.[89]

Indem der Dichter somit erst schreibend und als Geschriebener, also ‚textpraktisch' im umfassenden Sinn, zum Individuum wird, tendiert er – in Ausweitung einer bekannten Annahme Alexander Gottlieb Baumgartens[90] – selbst zum Kunstwerk. Bereits für Baumgarten war eine Repräsentation umso gelungener, je dichter und vollständiger sie ihren Gegenstand vorstellt.[91] Das ‚Poem' sei daher eine vollkommen sinnliche Rede,[92] es müsse vollkommen bestimmt, mithin individuell sein. In umgekehrter Richtung, aber konsequent, argumentiert Baumgarten in der Folge, dass Individuen in jeder Weise (*omnimode*) bestimmt sind:[93] „Poesie ist also Individualisierung."[94] Die damit sichtbar gemachte Nähe von Individuum und Kunstwerk ist insofern aufschlussreich, als der Künstler in dem Maße, in dem er als Individuum *in Erscheinung* tritt (und wie könnte er das anders, denn als Text), selbst zur umfassend bestimmten poetischen Repräsentation: *poema* wird.

88 Vgl. allgemein dazu Schlich: Literarische Authentizität.

89 Breithaupt: Warum das Ich, S. 33.

90 Vgl. Baumgarten: Meditationes, S. 10, § XIX: „Individua sunt omnimode determinata, ergo *repraesentationes singulares sunt admodum poeticae*" (Hervorhebung im Original).

91 Vgl. Baumgarten: Meditationes, S. 10, § XVIII. Siehe dazu auch Pimpinella: Veritas aesthetica, bes. S. 48 f., und Mahrenholz: Kreativität, S. 118.

92 Vgl. das berühmte Diktum: „*Oratio sensitiva perfecta est* Poema" (Baumgarten: Meditationes, S. 7, § IX; Hervorhebungen im Original). Vgl. dazu und zur Frage nach der Übersetzung als ‚Gedicht' oder ‚Poesie' auch Simon: Idee der Prosa, S. 46–48.

93 Vgl. Baumgarten: Meditationes, S. 10, § XIX.

94 Simon: Idee der Prosa, S. 48.

Damit Kunstwerke im 18. Jahrhundert aus Individuen hervorgehen können, müssen ihre Urheber selbst zu Werken, zu medialen Individuen werden.[95] Aus dieser zur Identifizierung neigenden Nähe zieht der moderne Autor seine unhintergehbare diskursive Relevanz. Das Konzept wird um 1800 gesteigert, bis der Autor, „nicht nur um deswillen, was er gethan und ausgeführt, sondern auch um sein selbst willen, unsre Aufmerksamkeit zu verdienen scheint."[96] Was Karl Philipp Moritz hier vorschlägt, ist, dass man einen „ausgezeichneten großen Menschen"[97] wie ein Kunstwerk, nämlich als ein „in sich selbst Vollendetes" betrachten kann, „das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt".[98]

Aufschlussreich ist dabei die paradoxe Situation, dass sich die Wiedererkennung in der mitgeteilten Selbstreflexion vollzieht, diese Reflexivität aber zugleich der Authentizität entgegensteht, die als Effekt eines *unbewussten* Bezugs auf sich selbst erscheint.[99] Eine Funktion des Authentischen besteht etwa für Lionel Trilling spätestens seit dem 19. Jahrhundert darin, dem Publikum ein unmittelbares, simples „Gefühl des Daseins zu vermitteln".[100] Durch dieses spezifische Gefühl wird es möglich, dass in der Darstellung „die Oberfläche des Selbst nicht zerreißt und die Person ein Ganzes ist, undurchdringlich, beständig und autonom."[101] In ähnlicher Weise verortet Helmut Lethen das Authentische „*unter* einem modernen Konstrukt, das als Oberfläche begriffen wird, die durchdrungen werden muß."[102] Die Darstellung einer unmittelbaren Relation mit dem Dasein scheint dem Authentischen konstitutiv,[103] weshalb es sich aber auch nicht selbst bewusst werden kann.[104] Um seine Wirksamkeit zu entfalten, muss es deutlich auch als

95 Der Autor als mediales Individuum könnte eine Ergänzung zu Manfred Franks (wenig historisierender) Auflistung möglicher Erscheinungsformen von Individualität darstellen (vgl. Frank: Unhintergehbarkeit).

96 Moritz: Anthusa, S. 3; Hervorhebung im Original. Moritz geht in dem kurzen Text *Ueber die Würde des Studiums der Alterthümer* sogar so weit, ganze Völker auf diese Art wie Kunstwerke zu behandeln (ebd., S. 3–6).

97 Moritz: Anthusa, S. 3.

98 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 226; Hervorhebungen im Original.

99 Dass freilich stets nur Anspruch auf Authentizität erhoben werden kann, dessen Einlösung „auf mediale Objektivierungen angewiesen ist" (Simons: Zur Authentizität, S. 294), entging der neueren Forschung nicht.

100 So jedenfalls Trilling: Das Ende der Aufrichtigkeit, S. 96.

101 Trilling: Das Ende der Aufrichtigkeit, S. 96.

102 Lethen: Versionen des Authentischen, S. 229.

103 Die Sehnsucht nach dem Unmittelbaren ist für Lethen: Versionen des Authentischen, S. 229 das „erste[ ] Merkmal" des Authentischen. Zur Geschichte des Authentizitätsbegriffs vgl. auch Schlich: Literarische Authentizität.

104 Vgl. auch die Differenzierung des Naiven und Sentimentalischen in Schillers berühmter Abhandlung, die das Problem, wenn auch unter anderen Vorzeichen adressiert (SNA 20, S. 423–503).

Unmittelbares und Undurchdachtes in Erscheinung treten.[105] Diese Erscheinungsform weist für Trilling zudem „darauf hin, daß Authentizität implizit ein polemischer Begriff ist, dessen Wesen es ausmacht, daß er herkömmliche und gängige Meinungen, insbesondere ästhetische, dann aber auch gesellschaftliche und politische Anschauungen in Frage stellt."[106] Das Authentische präsentiert sich in dieser Hinsicht als ein Modus, durch den sich die Abgrenzungsrhetorik, die die Kunstbehauptung im Zeitalter der Autonomietheorie prägt, noch steigern lässt,[107] und die sich mithin auch in besonderer Weise dazu eignet, Goethes erneuerte ‚Dichterschaft' sichtbar zu machen.

Die Schrift ist dabei das geeignete Medium, das Papier der bevorzugte Raum dieses Vorgangs. Mit großer, in Anbetracht der dem Ereignis zugemuteten Bedeutung aber durchaus angemessener, Emphase vertraut Goethe am Ende seines Aufenthalts in Italien das Ergebnis seiner römischen Reinigungsarbeit der Schrift und durch sie dem Herzog Carl August an: „Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler!"[108] Noch einmal betont Goethe darin auch das prekäre Verhältnis, das zwischen der Individualität, die der Autorschaft aufgebürdet wird, und den gesellschaftlichen Zumutungen des Hofes besteht. Immerhin war es, Johann Georg Zimmermann zufolge, „das Kennzeichen kleiner und eitler Seelen", sich „gänzlich mit den alltäglichen Dingen des Lebens" zu beschäftigen; „eine mehr verfeinerte, mehr umfassende Seele" hingegen „lasse die Welt hinter sich zurück, fühle in sich einen Beruf zu höheren Vergnügungen, und suche sie in der Einsamkeit."[109] Es entfalte sich „dem grossen Denker, dem vielumfassenden Kopfe, dem Manne von Genie" in der Einsamkeit eine weit größere Wahrheit.[110] „Einsamkeit erwecket oft alleine das Genie, durch seine innere Kraft, ohne alle Hülfe der Grossen, ohne alle Ermunterung".[111]

Dazu auch Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 188–219; dort finden sich auch Hinweise zur älteren Forschung.

105 Dieser Effekt ist deutlich zu unterscheiden von der Vorstellung inszenierter, also bewusst und kontrolliert als Spielstein in den literarischen Positionierungskämpfen eingesetzter Authentizität, für die die ambitionierte, aber vieles schuldigbleibende Dissertation von John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, votiert.

106 Trilling: Das Ende der Aufrichtigkeit, S. 92.

107 Nach Ostermann: Das Interessante, taucht Authentizität als ästhetisches Phänomen überhaupt erst unter den Bedingungen der Autonomie auf.

108 Goethe an Herzog Carl August, 17.3.1788, WA IV, 8, S. 357.

109 Zimmermann: Ueber die Einsamkeit III, S. 254.

110 Zimmermann: Ueber die Einsamkeit III, S. 254.

111 Zimmermann: Ueber die Einsamkeit III, S. 256. Zimmermann setzt hier – ein Hinweis auf die Emanzipationsbestrebungen des Kunstsystems vom Markt – noch hinzu: „und selbst bey der armseligsten Belohnung."

Es ist vor dieser diskursiven Folie ganz naheliegend, dass sich der Künstler auch in Goethes Inszenierung nur in der Einsamkeit selbst erkennen und die Quelle seiner Schöpfungskraft freilegen kann.[112] Allein in der Abgeschiedenheit kann er die eigenen Fähigkeiten erkunden, ohne seine Kraft zu fremdbestimmten Zwecken verwenden und sie so zum Vermögen zurechtschneiden zu müssen.[113] Erneut und mit großer Beharrlichkeit stellt sich die bestens etablierte Vorstellung ein, dass den „Inszenierungen und Maskeraden im Reich des Uneigentlichen" ein „rauhes Selbst" opponiere.[114] Kein Beamter kann es sein, sondern nur ein ‚wahrer' Dichter, der diese Figur des Eigentlichen füllt: Das „Genie ist es eigentlich, welches der Einsamkeit wahrhaft genießt."[115] Ohne dass damit eine Aussage über die tatsächlichen Produktionsweisen getroffen wird, kann die auffallende diskursive Affinität von ästhetischer Produktivität und Einsamkeit im Kunstsystem des späten 18. Jahrhunderts als Wahlverwandtschaft beschrieben werden, die sich aufgrund der vielfältigen daran beteiligten Instanzen der Form eines Dispositivs annähert oder zumindest eine kaum zu hintergehende Möglichkeitsbedingung künstlerischer Kreativität benennt. Was am Ausgang des 18. Jahrhunderts in medialer Vermittlung als ‚Autor' im (Sub-)Feld der Avantgarde erscheint, wird sich in dieser Weise mit dem Diskurs der Eigentlichkeit verbunden haben. Autorschaft und Authentizität kongruieren in diesem Aufschreibesystem.[116]

Die Fortsetzung des bereits zitierten Briefes von Goethe an Herzog Carl August vom 17. März 1788 versucht daher auch, dem Problem der zum Vermögen instrumentalisierten Kraft und damit dem drohenden Übertrag seiner individuellen dichterischen Leistungsfähigkeit ins Soziale zu begegnen. Das Individuum wird darin als noch unbestimmte Kraft und der Herzog als jene Instanz entworfen, die sie adäquat zurichten kann: „Was ich sonst noch bin, werden Sie beurtheilen und nutzen. Sie haben durch Ihr fortdaurendes würckendes Leben, jene fürstliche Kenntniß: wozu die Menschen zu brauchen sind, immer mehr erweitert und geschärft, wie mir jeder Ihrer Briefe deutlich sehen läßt; dieser Beurtheilung unterwerfe ich mich gern." Dieser Geste der Unterwerfung steht freilich die Fortsetzung entgegen, die einen ganz anderen Vorschlag macht. Goethe möchte nicht Diener,

112 Eine bis in die Gegenwart populäre Vorstellung, vgl. den Artikel „Eine einsame Sache" von Manfred Papst in der NZZ vom 24.2.2013.

113 Zum Verhältnis von Kraft und Vermögen in der Kunst vgl. in Ansätzen Menke: Kraft der Kunst, und Menke: Kraft.

114 Lethen: Versionen des Authentischen, S. 221.

115 Garve: Ueber Gesellschaft II, S. 335.

116 Zum Begriff des Aufschreibesystems siehe konzis Kaiser/Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel, S. 99–114, und ausführlich Kittler: Aufschreibesysteme 2003; zur Rückkopplung von Individualitätserzeugung und Literatur, zur Dringlichkeit, mit der „die Individualisierung Mitteleuropas einer Funktion literarischer Autorschaft" bedurfte vgl. Kittler: Autorschaft und Liebe, hier S. 159. So haben „Kunstwerke, die Produkte des Genies sind, […] das Eigene, daß sie wieder das Genie, wo es etwan im Schutte vergraben liegt, erwecken und ausbilden." (Bergk: Die Kunst, S. 133)

sondern „Gast“ sein und bittet: „[L]aßen Sie mich an Ihrer Seite das ganze Maas meiner Existenz ausfüllen und des Lebens genießen; so wird meine Kraft, wie eine nun geöffnete, gesammelte, gereinigte Quelle von einer Höhe, nach Ihrem Willen leicht dahin oder dorthin zu leiten seyn.“ Indem Goethe im Kontext seiner Inszenierung der wiedergefundenen Individualität als autonomer Künstler das Ausschöpfen des ganzen ‚Maßes seiner Existenz‘ als größten gemeinsamen Nutzen ausstellt, wird deutlich, dass der Abschluss der Passage eine für beide leicht zu durchschauende Etikette war. „Ich kann nur sagen: Herr hie bin ich, mache aus deinem Knecht was du willst. Jeder Platz, jedes Plätzchen die Sie mir aufheben, sollen mir lieb seyn, ich will gerne gehen und kommen, niedersitzen und aufstehn.“[117]

Die Hypertrophie der letztgenannten Dressurübungen zeigt deutlich den eigentlichen Sinn eines Schreibens auf, das mit der Inszenierung von unabhängiger Künstlerschaft begann und auch so, wenngleich ironisch, endet. Hat der Dichter erst einmal sich selbst, hat er seine „Stelle“[118] gefunden, muss er seinen im Künstlertum selbst gegründeten Anspruch auf Freiheit und Autonomie beständig verteidigen. Die Schwierigkeit liegt nun darin, wie das zu bewerkstelligen ist, ohne sich damit nachhaltig selbst aus der Gesellschaft zu katapultieren.[119] Gegen eine solche übertriebene Entziehung richtete sich auch der Wiener Professor für „Polizey- und Kameralwissenschaft“ Joseph von Sonnenfels: „Um den Lastern der Menge zu entfliehen,“ müsse Rousseaus glücklicher Mensch „wild und ungesellig seyn. Wider die Habsucht muß er durch Unwissenheit der Güter, wider die Schwelgerey durch Dürftigkeit, wider den Pracht durch Blösse ihn schützen.“[120] Die Konsequenzen sind für Sonnenfels bedrängend: „Weil endlich das Bewußtseyn seiner Fähigkeit ihm Hochmuth einflössen, und er sich über seinen Bruder erheben dürfte, so muß die Vernunft in der Unwirksamkeit ersticket, und das denkende Wesen, das Bild der Gottheit, zu den vernunftlosen Thieren erniedriget werden.“[121] Dagegen stellt er einen Menschen, dessen Zufriedenheit „keine Wüsteney“ fordere, „die nie der Fuß eines Menschen betreten hat“. Er bedürfe „nicht Einöde, sondern Einsamkeit, die Gränzen zwischen der Einöde und dem Getümmel; eine sanfte Stille, wie die Stille einer heitern Nacht.“[122]

117 Dieses und die vorstehenden Zitate: Goethe an Herzog Carl August, 17.3.1788, WA IV, 8, S. 357 f.

118 Klinger: Der Weltmann, S. 383.

119 Dieses Problem verhandelt unter anderem das beinahe zeitgleich entstandene „Schauspiel“ *Torquato Tasso*.

120 Sonnenfels: Ueber die Einsamkeit, S. 171.

121 Sonnenfels: Ueber die Einsamkeit, S. 171 f.

122 Sonnenfels: Ueber die Einsamkeit, S. 175. Gewiss denkt der ‚Polizeywissenschaftler‘ hier nicht an den Künstler, sondern an den produktiven Bürger. An die Stelle des gesellschaftlichen Umgangs treten dann auch nicht künstlerische Produktivität, sondern „häusliche Sorgfalt, väterliches

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

Auf eine solche Stelle zwischen Hof und Ödnis scheint auch Goethe zu zielen. Er sucht eine Sozialform, in der zumindest zeitweise die Dienerschaft aufgehoben und durch ‚milde Einsamkeit' ersetzt werden kann. Dieses Ziel verfolgt Goethe indes nicht nur im direkten Kontakt mit dem Herzog, er versucht gleich mehreren Adressaten gegenüber eine Anthropologie zu etablieren, die eine solche zeitweilige Isolation nötig erscheinen lässt. Habe sich der Künstler, schreibt er schon im Dezember 1786 an Charlotte von Stein, einmal „ganz hingegeben", so ist es „nicht allein der Kunstsinn, es ist auch der moralische der große Erneuerung leidet."[123] Der Widerstand des Künstlers gegen Subordination wurzelt so in derselben zugleich ästhetischen und moralischen Erneuerung, die seine Künstlerschaft überhaupt begründet hat. Goethe sucht mit seinem Vorschlag an den Herzog auch einen Ausgang aus diesem Dilemma. Das Argument scheint zwingend: Gerade dann, wenn er ‚das ganze Maß seiner Existenz ausfüllen', also ganz Dichter sein und poetisch arbeiten darf, könne er seine volle Leistungsfähigkeit ausschöpfen. Wenn es daher an die instrumentelle Nutzung der Fähigkeiten von Beamten geht, dann sei es für den Herzog wichtig, zu erkennen, was sie als Menschen vermögen und wozu sie am besten zu gebrauchen sind. Selbst wenn aber die Urbarmachung des dichterischen Vermögens unter der Prämisse erfolgt, dass nur jene Fähigkeiten genutzt werden, die ihm eigen und daher am ausgeprägtesten sind, so ist dabei nicht zu übersehen, dass jede Regulierung eine, bildlich gesprochen, Umleitung der zuvor unbändig sprudelnden Quelle darstellt und daher diese unbändige Kraft notwendig in dem Maße abnehmen muss, in dem sie zum beherrschten „Vermögen" gerät.[124]

Nur wenige Zeilen trennen so den euphorischen Moment, in dem sich Goethe „Als Künstler!" wiederentdeckt hat, von der resignativen Aufgabe seiner als eigentümlich begriffenen Individualität, wie sie kaum drastischer in Worte gefasst werden könnte: „Herr hie bin ich, mache aus deinem Knecht was du willst."[125] Findet die Wiederentdeckung der eigenen Künstlerschaft in der Vereinzelung, im Urlaub statt, so fordern zugleich mit seiner bevorstehenden physischen Rückkunft nach Weimar auch die gerade nicht aufgelösten, sondern nur sistierten sozialen Bindungen erneut ihr Recht, und der eben erst wiedererlangten Individualität droht einmal mehr die Auflösung und Überformung durch äußerliche Instanzen. Dich-

Besorgniß, ehliche Zärtlichkeit, nachbarliche Freundschaft, und erfüllen seine Seele – mit ruhigeren Trieben" (Sonnenfels: Ueber die Einsamkeit, S. 176).

123 Goethe aus Rom an Charlotte von Stein, 20.12.1786, WA IV, 8, S. 101.

124 Zu dieser Unterscheidung vgl. wiederum Menke: Kraft der Kunst. Die Gefahr der Kompromittierung ist in dieser Konstruktion freilich stets präsent. Ein als Autor ‚genutzter' Diener kann sich schwerlich dem Eindruck entziehen, Staatsdichter zu sein. Es ist auch aus diesem Grund angemessen, wenn Sengle: Das Genie und sein Fürst, den Begriff der Freundschaft zur Charakterisierung des Verhältnisses von Goethe und Carl August vermeidet.

125 Goethe an Herzog Carl August, 17.3.1788, WA V, 8, S. 358.

terische Eigenständigkeit und sozialer Gebrauchswert erscheinen erneut als Oppositionspaar. Aus diesem Konflikt ergibt sich die Assoziation des Künstlers mit einem beinahe pathologischen Egoismus. So glaubt Goethe, dass seine Lage in Rom gerade dann zu einer wirklich glücklichen Situation werde, „sobald ich an mich *allein* dencke, wenn ich das, was ich solang für meine Pflicht gehalten, aus meinem Gemüthe verbanne und mich recht überzeüge: daß der Mensch das Gute das ihm wiederfährt, wie einen glücklichen Raub dahinnehmen und sich weder um Rechts noch Lincks, vielweniger um das Glück und Unglück eines Ganzen bekümmern soll."[126] Das Wohl der Gemeinschaft spielt, bereits zwei Jahre bevor Kant die Kategorie des Guten von der Bestimmung des Schönen ausschließen wird, für den ästhetisch sich Bildenden keine Rolle mehr. Förderlich für diesen Eigensinn ist die Trennung vom gewohnten sozialen Umfeld.

Umgeben von Fremden erlebt Goethe eine Einsamkeit unter Menschen, von deren förderlichen Effekten er auch dem Herzog berichtet hat. „Ganz unter fremden Menschen, in einem fremden Lande zu leben, auch nicht einen bekannten Bedienten zu haben an den man sich hätte anlehnen können, hat mich aus manchen Träumen geweckt".[127] Die in der Einsamkeit geöffneten Augen gewahren dann auch „neuen, und wenn ich mein Leben und meine Lebensart betrachte unendlichen Stoff, mit dessen Verarbeitung ich auch nicht säumen werde."[128] Schnell wird klar, dass der Ortswechsel und mit ihm die spezielle Konfiguration aus historisch verdichtetem Kulturraum und Vereinzelung eine ungeahnte Produktivität ermöglicht hat. Der Schaffensdrang scheint sogar die in Weimar ausgehandelten Bandkalkulationen für eine Werkausgabe bei Göschen zu überfordern und den Rahmen des zuvor Erwartbaren zu sprengen. Unverzüglich teilt Goethe dieses Gefühl der gesteigerten Produktivität und damit auch den neuen, in Einzelbänden bemessenen Umfang seiner ‚Dichterschaft' dem Leipziger Verleger mit. Es scheine ihm „jetzt daß wir statt 8 Bänden 10 haben werden",[129] wenngleich er relativierend nachsetzt: „doch davon läßt sich noch nichts sagen und man schweigt besser davon."[130] Die Produktivitätsgeste soll also vorerst nur dem Verleger und nicht dem Publikum vorgeführt werden; zu unsicher ist noch, ob das Versprechen auch gehalten werden kann. Und tatsächlich will Goethe schon bald all das, was „über die acht Bände

126 Und weiter: „Wenn man zu dieser Gemüthsart geleitet werden kann; so ist es gewiß in Italien, besonders in Rom. Hier wo in einem zusammensinckenden Staate, jeder für den Augenblick leben, jeder sich bereichern, jeder aus Trümmern sich wieder ein Haüsgen bauen will und muß." Goethe an Charlotte von Stein, 25.1.1787, WA IV, 8, S. 147 f.

127 Goethe an Herzog Carl August, 25.1.1788, WA IV, 8, S. 328.

128 Goethe an Georg Joachim Göschen, 20.2.1787, WA IV, 8, S. 198.

129 Ebd. Im August desselben Jahres verheißt Goethe dem Verleger gar „zehen ja zwölf Bände" (Goethe an Georg Joachim Göschen, 15.8.1787, WA IV, 8, S. 246).

130 Goethe an Georg Joachim Göschen, 20.2.1787, WA IV, 8, S. 198.

noch ausgearbeitet werden könnte", vorerst noch „auf sich beruhen laßen."[131] Eine Rücknahme, deren vielfältige Gründe nicht zuletzt in dem schwierigen Verhältnis zwischen Goethe und seinem Verleger zu suchen sind[132] und die letztlich zur Einhaltung der schon anfangs vereinbarten acht Bände führte.[133]

Goethes vorsichtiger Nachsatz in der Ankündigung gegenüber Göschen war also durchaus angebracht, da eine vorausgeschickte, aber uneingeholte Ankündigung die Subskribenten verprellt hätte. Goethes Zurückhaltung erscheint so in erster Linie als Effekt einer Meinungsverschiedenheit zwischen Vertragspartnern.[134] Er ist auf diese Weise aber auch gar nie in die Verlegenheit gekommen, den Beweis für seine mehrfach ausgestellte Produktivität antreten zu müssen. Wo er indes die Gefahr einer öffentlichen Beschädigung seines Rufes nicht gegeben sieht, prahlt Goethe weiterhin ganz ungehemmt mit seiner Schöpferkraft. Zugleich mit der Absage an Göschen meldet er dem Weimarer Unternehmer und Verleger Friedrich Justin Bertuch: „Ich bin übrigens auf so mancherley Weise fleißig, daß mir würcklich manchmal der Kopf schwindelt."[135] Auch gegenüber dem Herzog hat er kaum Vorbehalte, seine eigene Leistung zu rühmen. In einem Brief, der durchaus auch als Tätigkeitsbericht und zugleich Arbeitsplan zu lesen ist, sucht er daher die Behauptung seiner in Italien erneuerten ‚Dichterschaft' durch konkrete Hinweise auf seine Produktivkraft zu legitimieren.

> Noch eine andre Epoche dencke ich mit Ostern zu schließen: meine erste (oder eigentlich meine zweyte) Schriftsteller-Epoche. Egmont ist fertig, und ich hoffe biß Neujahr den Tasso, biß Ostern Faust ausgearbeitet zu haben, welches mir nur in dieser Abgeschiedenheit möglich wird. Zugleich hoffe ich sollen die kleinen Sachen, welche den fünften, sechsten und siebenten Band [der Werkausgabe bei Göschen, Anm. D. E.] füllen fertig werden und mir bey meiner Rückkehr ins Vaterland nichts übrig bleiben, als den achten zu sammeln und zu ordnen. Somit werde ich auch dieser Verbindlichkeit los und kann an etwas neues, kann mit Ernst an Wilhelm gehn, den ich Ihnen recht zu erb und eigen schreiben möchte.[136]

131 Goethe an Georg Joachim Göschen, 27.10.1787, WA IV, 8, S. 278.
132 Vgl. auch Ehrmann: Dichter Bund.
133 Ein wesentlicher Grund wird auch in Goethes Unzufriedenheit mit Göschens Druck zu suchen sein: „Ich kann nicht sagen daß der Anblick der drey Exemplare meiner Schriften, welche zur rechten Zeit in Rom anlangten, mir großes Vergnügen verursacht hätte. Das Papier scheint eher gutes Druckpapier als Schreibpapier, das Format schwindet beym Beschneiden gar sehr zusammen, die Lettern scheinen stumpf, die Farbe ist wie das Papier ungleich, so daß diese Bände eher einer ephemeren Zeitschrift als einem Buche ähnlich sehen, das doch einige Zeit dauren sollte. Von ohngefähr war ein Exemplar der Himburgischen Ausgabe hier, welches gegen jene wie einem Dedikations Exemplar ähnlich sah." Goethe an Georg Joachim Göschen, 27.10.1787, WA IV, 8, S. 278.
134 Vgl. zum Zusammenhang auch Ehrmann: Dichter Bund.
135 Goethe an Friedrich Justin Bertuch, 27.10.1787, WA IV, 8, S. 284.
136 Goethe an Herzog Carl August, 11.8.1787, WA IV, 8, S. 241.

Es ist bemerkenswert, wie sich die Verheißung dichterischer Produktivität an dieser Stelle aufbaut, um ins Politische umzuschlagen. Denn die von *Egmont* über *Tasso* zu *Faust* führende Linie lässt sich in dieser Zurichtung nur in der italienischen Absonderung zu Ende bringen. Die „Abgeschiedenheit" nimmt dabei eine doppelte Bedeutung an, indem sie zugleich auf die Einsamkeit des Dichters und auf dessen Souveränität durch die Trennung von den Dienstpflichten verweist. Da indes der hier von Goethe reklamierte Freiraum dem Herzog effektiv einen Beamten mit all seiner Produktivkraft entziehen würde, wird dem Vorgesetzten eine andere, symbolische Remuneration in Aussicht gestellt,[137] die in überraschender Weise vormoderne dichterische Praktiken wiederaufzurufen scheint. Denn indem er dem Herzog die Widmung des *Wilhelm Meister* ankündigt, begibt sich Goethe unversehens in eben jene Situation, in die ein anderer Herzog, nämlich Alfons, einen anderen Dichter, nämlich Tasso, zwingt: Die Widmung ist dabie jener Akt, der aus dem Herrscher einen Mäzen und aus Goethes „Schauspiel"[138] *Tasso* die Tragödie des Dichters macht.[139]

2.3 Original, authentisch: Zum Ursprungsort der Dichtung

Goethe blieb Beamter, aber er gab zugleich das Dichten nicht auf. Die Problematik dieser doppelten Beschäftigung wird abgemildert durch die (immer wieder erneuerte) gestische Abgrenzung, die ihm den Wechsel zwischen den Diskursbereichen nicht nur erlaubte, sondern diesen zugleich als Übertritt in Erscheinung treten ließ. Was in dieser tänzelnden Bewegung sichtbar wird, ist indes nicht nur die Anstrengung, beide Rollen durch ihre Verknüpfung mit unterschiedlichen Räumen zugleich einnehmen zu können, sondern auch jene aufwändige und

137 Eine solche Vergütung scheint auch aus ganz direkt pekuniären Gründen geboten, immerhin lebte Goethe auf der Reise auch von der Freigiebigkeit des Dienstgebers. So schreibt er am 25.1.1788 an Herzog Carl August: „Wegen meiner Ausgaben dient folgendes zur Nachricht. Ich habe die Summe, welche ich Ihrer Güte und Vorsorge dancke bisher fort erhoben und sie nach Abzug dessen was mir meine fortgehende Wirthschafft kostet auf die Reise verwendet, dabey noch 1000 rh. welche mir die vier ersten Bände meiner Schriften eintrugen verzehrt" (WA IV, 8, S. 332). Der Rechenschaftsbericht, der Beamtengehalt und Poetenhonorar koordiniert, zeigt auch die tiefe lebenspraktische Verschlingung von Dichtung und Dienst bei Goethe auf.

138 So der Untertitel der „ächten" Ausgabe von 1790. In einem Brief an Johann Heinrich Meyer beschreibt er *Tasso* schon am 21. August 1789, als „ein Schauspiel das ich mit großer Sorgfalt gearbeitet habe" (WA IV, 9, S. 150).

139 Vgl. etwa die Studie von Rasch: Goethes „Torquato Tasso", S. 25 f. u. ö., die den programmatischen Untertitel „Die Tragödie des Dichters" trägt. Vgl. auch Ryan: Die Tragödie des Dichters, S. 312, der zum Schluss kommt: „Der tragische Untergang des epischen, Welt gestaltenden Dichters leitet zur Geburt des lyrischen, bekennenden Dichters über: aus Tasso ist gleichsam ein Goethe geworden." Dagegen Valk: Melancholie im Werk Goethes, S. 113 f.

anstrengende Reinigungsarbeit,[140] die Autoren verstärkt seit der Zäsur von 1770 leisten,[141] wenn sie ihre Hervorbringungen als etwas konturieren, das sich von anderen, profanen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens unterscheiden lässt.[142] Das Modell des Religiösen aufgreifend[143] werden hier die weltlichen Praktiken des Alltags auch räumlich von jenen gesteigerten, wenn nicht ‚heiligen' Tätigkeiten des Dichtens getrennt. Rom wird – nicht zuletzt, weil die Stadt aufgrund der vielen Ausgrabungen und der Dichte an herausragenden Renaissancegemälden insgesamt einer Kunstkammer glich – von Goethe als ein solcher Sonderort entworfen.[144] „Sekundirt der Himmel meine Wünsche", schreibt er daher dem Herzog, wird die Zeit seines Aufenthalts *künstlerisch* produktiv sein, und er wolle sich „alsdann der Landes Administration einige Zeit ausschließlich wiedmen, wie jetzt den Künsten".[145] Bemerkenswert an diesem Entwurf ist, dass er aus der strengen Separation eine Produktivitätssteigerung in beiden Bereichen ableitet.

Indes ist die Trennung der Poesie vom Alltag nicht unter allen Bedingungen gleich selbstverständlich und muss folglich stets auf unterschiedliche Arten vollzogen werden, damit sie als erfüllte Voraussetzung ‚wahrer' Dichtung sichtbar werden kann. Dichterische Autorschaft ist im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht länger einfach durch das Ergebnis ihrer Produktivität, durch ihre ‚Werke', legitimiert. Sie muss auch als spezifische Praxis begreifbar gemacht werden,[146] die Dinge hervorbringt, welche nicht unter anderen Umständen und nur in der Schutzatmosphäre des ästhetischen Ausnahmezustandes erzeugt (in der Metaphorik der Zeit auch: gezeugt) werden könnten.[147] Auch hierfür entwickelt Goethe das Modell

140 Zur Arbeit der Reinigung vgl. Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 44 u.ö.

141 Bosse: Der Bruch um 1770.

142 Vgl. dazu auch Garve: Ueber Gesellschaft II, S. 351: Der Mensch fühle sich „in der Gesellschaft beengt, hauptsächlich durch das wahrgenommene Uebergewicht Andrer von irgend einer Art, oder wenigstens durch seine Unwissenheit über den Rang, die Verdienste, den Witz und selbst die Anmaßungen der andern. Seine gute Meinung von sich selbst, die er in der Einsamkeit ungeschwächt erhält, wird von der Gesellschaft unaufhörlich gestört. Nichts macht mißmuthiger. Daher lieben so viel solide Menschen die Einsamkeit, die Oberflächlichen und Eiteln die Gesellschaft." Siehe auch die Bestimmung von Autonomie bei Bürger: Theorie der Avantgarde, die wesentlich auf der Unterscheidung der Kunst von ‚lebenspraktischen Bezügen' beruht.

143 Vermieden werden soll hier, „Kunst als Religionsersatz" zu begreifen oder die „Entstehungsgeschichte" dieser vermeintlich oder tatsächlich vorliegenden „Vorstellung" zu schreiben (vgl. Auerochs: Entstehung der Kunstreligion, S. 18). Zur weiteren Debatte vgl. auch die Beiträge in Meier/Costazza/Laudin (Hg.): Kunstreligion.

144 Vgl. Foucault: Von anderen Räumen, in dem das Konzept der Heterotopie entworfen wird, um solche Sonderorte der Gesellschaft beschreibbar zu machen.

145 Goethe an Herzog Carl August, 11.8.1787, WA IV, 8, S. 242.

146 Vgl. im Rückblick auch Boas: Vorwort.

147 Dass es sich bei der Autonomietheorie nicht nur um eine Beschreibung, sondern auch um eine den Diskurs befestigende kollektive Inszenierungspraxis einer bestimmten Form von Autorschaft handelt, sollte nicht zu der etwa von Marcus Hahn formulierten Forderung verleiten, „sich von

auf seiner Italienreise. So gedenkt er, in dem eben schon zitierten Brief, noch eine „andre Epoche […] zu schließen: meine erste (oder eigentlich meine zweyte) Schriftsteller-Epoche. Egmont ist fertig, und ich hoffe biß Neujahr den Tasso, biß Ostern Faust ausgearbeitet zu haben, welches mir nur in dieser Abgeschiedenheit möglich wird."[148] Die insuläre Tätigkeit, das emphatisch einsame Schreiben ermöglicht hier nicht nur die Fertigstellung von Werken, sondern nicht zuletzt auch die Arbeit am Werk (*œuvre*), das nichts anderes als der Dichter selbst sein wird.[149]

Durch die bisweilen radikale Individualisierung des ‚Sturm-und-Drang' und insbesondere seit der zunehmenden Etablierung einer Autonomietheorie der Künste wurden Säuberungsgesten notwendig, die sich vielfach und vielfältig mit gereinigten Räumen verbanden. Es sind dann *bestimmte* Orte, die ‚reines' und unverfälschtes dichterisches Schreiben nicht nur zulassen, sondern nachgerade aktiv ermöglichen. Um die von der Forschung bisher nicht in ausreichendem Maße beachtete Bedeutung der Raumsemantik und der Bewegung für die Entwicklung des Konzepts der autonomen Autorschaft richtig ermessen zu können,[150] ist es daher wichtig, sich die Verbindung von Topologie und Originalitätsparadigma bewusst zu machen. Nur so kann deren gemeinsame Funktion für die Etablierung eines neuen ästhetischen Produktionsdispositivs ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ermessen werden.[151] Von Interesse ist hierfür insbesondere die Radikalität, mit der seither Abgrenzungen im künstlerischen Feld vollzogen werden: Die Trennung der Kunst vom Gewöhnlichen geht etwa so weit, dass sie beinahe alle Elemente des zivilen Alltags ablehnt, darunter auch eine der zentralen Formen bürgerlicher Selbstverständigung: die Ausbildung, die sich ebenfalls in diesem Zeitraum als eine öffentlich-schulische etablierte und sich zunächst vor allem an der Rhetorik

der Idee der ästhetischen Autonomie und ihren gesellschaftstheoretischen Anhängen durch konsequente Soziologisierung und Historisierung zu verabschieden" und sie durch eine ‚Heteronomieästhetik der Moderne' zu ersetzen (Hahn: Heteronomieästhetik, hier S. 27). Das würde einem Umschlag von einer vermeintlichen ‚Ideologie' in die nächste gleichkommen, zumal nicht ganz klar ist, inwiefern eine ‚Soziologisierung' dem entgegenstünde (vgl. etwa Bourdieu: Für eine Wissenschaft, S. 70, und dazu Wolf: Reinheit und Mischung, S. 32). Vielmehr sind die unterschiedlichen Autonomietheorien selbst in einer Weise zu historisieren, die ihre Bedingungen und Funktionsweisen rekonstruierbar machen.

148 Goethe an Herzog Carl August, 11.8.1787, WA IV, 8, S. 241.

149 Zu dieser metonymischen Bewegung vgl. auch Kap. vier.

150 Für Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, um nur die bekannteste Studie zu nennen, spielt der (Schreib-)Raum überhaupt keine Rolle. Die Texte, die dort in großer Zahl behandelt werden, erscheinen weitgehend getrennt von räumlichen z. T. auch zeitlichen Bezugspunkten.

151 Selbstverständlich ist es hier nicht nötig, eine Geschichte des Genieparadigmas zu rekapitulieren und schon gar nicht neu zu schreiben – es liegen dazu umfassende Studien wie Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens, oder Blamberger: Geheimnis des Schöpferischen, vor –, aber es müssen doch einige Aspekte in Hinblick auf die Frage nach der Kollektivität zugespitzt werden.

orientierte.[152] Ein echter Künstler kann sich allerdings – nach einer geläufigen Auffassung des späten 18. Jahrhunderts – gar nicht ausbilden, sondern muss immer schon Künstler gewesen sein,[153] egal wann oder ob überhaupt er sein Potenzial produktiv äußert.[154] Zwar können einem jungen Dichter Vorbilder wie Homer oder Shakespeare helfen, die Darstellungsweisen zu verfeinern oder umgekehrt ästhetische Um- bzw. Irrwege zu erkennen und zu vermeiden;[155] die Lektüre der *Ilias* oder des *Hamlet* kann zwar aus einem Schüler einen Schriftsteller, nicht aber aus einem Dilettanten einen Dichter machen.[156] Die Grenzen um die Kunst werden enger gezogen und der Eingang in den so entstehenden Raum streng überwacht. Zwischen schreibenden Menschen, die regelgerechte Texte produzieren, und Künstlern, die sich die Regel selbst geben,[157] beginnt sich ein trennender Wall aufzuwerfen. Der Allgemeinbegriff der Schriftsteller, die in wesentlichen Punkten mit der Gruppe der *litterati* übereinstimmen, aus denen sich die mit dem 18. Jahrhundert zu Ende gehende Gelehrtenrepublik rekrutierte, umfasst nicht länger alle Dichter. Regelgemäßes Schreiben ist nicht mehr genug, Rhetorik und Witz[158] können zwar noch unterhalten, aber nicht mehr ästhetisch befriedigen. Dem dichtenden Künstler, der sich in der Folge vom Schriftsteller zu unterscheiden begann und in dieser Differenz zunehmend auch als Genie adressiert wurde, begann eine besondere Disposition zu eignen: Er schien nicht mehr (im Sinne der rhetorischen *inventio*) zu finden und zusammenzustellen,[159] sondern zu *er*finden. Da sich die-

152 Mit dem Bürgerlichen ist hier keine konkrete soziale Schicht gemeint (wie immer sie zu diesem historischen Zeitpunkt auch zu bestimmen wäre), sondern eine bestimmte Form der Gesellschaftsorganisation, die dominant zu werden begann und von Niklas Luhmann als funktionale Differenzierung bezeichnet wurde (vgl. etwa Luhmann: Die Gesellschaft, S. 707–776).

153 Vgl. Bosse: Dichter kann man nicht bilden.

154 Zum vor allem in Genieästhetik und Romantik prosperierende Gedankenspiel des ‚Raffael ohne Hände' (Lessing: Werke und Briefe, Bd. 7, S. 298) bzw. des ‚Künstlers ohne Werk' (Pontzen: Künstler ohne Werk), das in der Vorstellung kulminiert, dass der beste Künstler der sei, „dessen Werke ungesagt bleiben", vgl. exemplarisch Plumpe: Epochen moderner Literatur, S. 84.

155 Goethes *Einleitung* in die *Propyläen* wird einen ‚Schriftsteller' zum Ideal machen, der „wünscht der Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrte, und, indem er die Vortheile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nützt, das Andenken verdienstlicher früherer Bemühungen zu erhalten" (P I.1, S. IX).

156 Vgl. dazu das von Goethe und Schiller gemeinschaftliche Schema von *Ueber den Dilettantismus*.

157 Vgl. die berühmte Definition von Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, § 46, S. 307: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt. Da das Talent als angebornes productives Vermögen des Künstlers selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemüthsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt."

158 Kant übersetzt interessanterweise den Begriff ‚ingenium' sowohl mit Genie als auch mit Witz. Vgl. dazu Goulding/Winkler: [Art.] Witz, S. 698.

159 Damit ist auch eine deutliche Abgrenzung vom Prinzip der kompilatorischen Autorschaft vollzogen.

se Eigenschaft untrennbar mit seiner Person verband, galt für das Genie, egal ob sich seine Fähigkeiten in Werken materialisierten oder nicht: „Il imagine plus qu'il n'a vu; il produit plus qu'il ne découvre".[160] Umgekehrt formuliert: „Da nun Lernen nichts als Nachahmen ist, so kann die größte Fähigkeit, Gelehrigkeit (Capacität) als Gelehrigkeit, doch nicht für Genie gelten."[161] Die dem Individuum eigentümliche Arbeit, durch die sich noch bei John Locke der Einzelne die Natur aneignen konnte,[162] reicht nun nicht mehr aus, um zum Urheber eines Werks zu werden. Das Eigentum an der Kunst beginnt in dieser Konstellation nicht mit der schreibenden Arbeit der Verfasser oder der appropriierenden Geste der Werkreklamation,[163] sondern mit der Künstlerschaft selbst, die als erste Bedingung einer solchen eigenhändigen Ausführung figuriert.[164]

Dieser Logik der präfigurierten Genialität folgend, müsste eigentlich, wie auch Gotthold Ephraim Lessing im 96. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* bemerkt hat, das ‚echte Genie' unempfindlich gegen äußere Einflüsse sein, weil es sich an den ihm eigenen ‚natürlichen' Normen orientiert und sich wenig darum kümmert, ob diese vor ihm durch einzelne Werke (was bisweilen der Fall sei) schon zur Sichtbarkeit gebracht wurden oder nicht. Aus diesem Grund verraten für Lessing auch all jene Kunstrichter, dass sie selbst „nicht einen Funken" Genie in sich tragen, die behaupten: „‚die Regeln unterdrücken das Genie!' – Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken liesse! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist."[165] Wenn daher ein wahrer Künstler durch die Konfrontation mit konventionellen Regeln und historischen Vorgängern beeinflussbar wäre (und das ist es, wogegen Lessing in diesem Abschnitt der *Hamburgischen Dramaturgie* anschreibt, um zuletzt die Rolle der Kritik zu verteidigen),[166] dann ließe er sich potenziell von allen ‚vornehmen' und weniger vorneh-

---

160 Artikel „Génie" von Jean-François de Saint-Lambert und Denis Diderot, in: Diderot/D'Alembert: Encyclopédie, Bd. 7, S. 581 f.

161 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 308.

162 „The *Labour* of his Body, and the *Work* of his Hands, we may say, are properly his. Whatsoever then he removes out of the state that nature hath provided, and left it in, he hath mixed his *labour* with, and joined to it something that is his own, and thereby makes it his *property.*" Locke: Two Treatises, S. 305 f.

163 Vgl. Kap. vier.

164 Daher ist Martin Jörg Schäfer zu widersprechen, der die Aneignung des fremden durch Arbeit bei Locke mit Karl Philipp Moritzens Autonomietheorie in der Vorstellung eines „‚in sich vollendeten Ganzen' der Arbeit" engführen und Locke zum impliziten Vorläufer der (Moritz'schen) Autonomieästhetik machen will. Vgl. Schäfer: Bereinigte Arbeit.

165 Lessing: Hamburgische Dramaturgie II, S. 349.

166 Vgl. Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens I, S. 93. In der Einleitung des 96. Stücks kritisiert Lessing eine nur auf das Neue zielende Literaturproduktion, die auf diese Weise über ein „jugendliches, ja kindisches Ansehen" nicht hinauskomme. Genie und Vorbilder, Genie und Übung schlössen sich nicht aus. Vgl. Lessing: Hamburgische Dramaturgie II, S. 345–351. Goethe stand

men Beispielen und Vorbildern affizieren und unterläge folglich – durch Wiederholung und Revision, also jenen ‚Übungen', mithilfe derer es seine künstlerische Kraft erkundet[167] – am Ende sogar dem Einfluss seiner eigenen Werke. Ein so labiler Künstler könnte trotzt der Investition von persönlicher Arbeit nie sicher sein, ein originales Kunstwerk erschaffen zu haben, und er könnte seine Individualität, wenn überhaupt, nur in seiner ersten Hervorbringung erkennen lassen.[168] Wenn der (genialische) Poet aber, wie Lessing vehement behauptet, gegen diese Formen der Beeinflussung immun ist, dann kann er von den Werken seiner Vorgänger durchaus in einem später humanitätstheoretisch ausformulierten Sinn lernen und auf deren Errungenschaften aufbauen, ohne aber selbst dabei kontaminiert zu werden und darin seine Individualität preiszugeben.[169]

Die Orientierung an Vorbildern und die Eingliederung in Traditionen sowie die daran geknüpfte Arbeit an den etablierten Gattungen werden somit nur für solche Kunsttheorien zum bedrängenden Problem, die die Bewertung des künstlerischen Werks in erster Linie auf seine schiere Neuartigkeit beziehen.[170] Jene Vorstellungen von Originalität aber, die das Genie in ein harmonisches Verhältnis zu einem als naturhaft begriffenen Kollektivsingular ‚Kunst' zu setzen versuchen, messen die Werke an diesem letztlich invariablen Standard und gerade nicht an dem von Zeit und Ort abhängigen, also kulturell wandelbaren Grad ihrer Neuheit, der sich jeweils aus der Relationierung mit einem höchst unsicheren Set an konkurrierenden und vorausgegangenen Werken ergibt.[171] Für die Vertreter einer sol-

indes in gespanntem Verhältnis zu Lessing, was nicht zuletzt auf dessen Rolle als „neuer Normator" zurückzuführen sein dürfte (Barner: Goethe und Lessing, S. 14).

167 Fremde „Beyspiele" und eigene „Uebung" würden für Lessing gleichermaßen Einfluss nehmen (Lessing: Hamburgische Dramaturgie II, S. 349).

168 Vgl. Lessing: Hamburgische Dramaturgie II, S. 349 f.

169 Vgl. auch Goethe: Litterarischer Sanscülottismus, MA 4.2, S. 15–20. Auch Herder bemerkt in der zweiten Sammlung seiner *Briefe zu Beförderung der Humanität*, dass individuelle Entwicklung nur in Auseinandersetzung mit der Gesellschaft zu denken sei. „Mit dem Leben eines Menschen fängt seine Erziehung an: denn Kräfte und Glieder bringt er zwar auf die Welt, aber den Gebrauch dieser Kräfte und Glieder, ihre Anwendung, ihre Entwicklung muß er lernen." Stirbt ein Mensch, dann bildet seine Hinterlassenschaft eine Stufe, auf die sich seine Nachfolger stellen können und „alle Zinsen des Capitals seiner Kräfte, die das ihm geliehene Stammgut oft hoch übersteigen, fallen seinem Geschlecht anheim." Herder: Briefe zu Beförderung der Humanität, 2. Sammlung 1793, Nr. 25, HSW 17, S. 115 f.

170 Zur Ökonomie des Neuen vgl. Groys: Über das Neue; Reckwitz: Die Erfindung, S. 20–53 und passim; zur literarhistorischen Verbindung von Einbildungskraft und Neuheit siehe Engell: The Creative Imagination.

171 Vgl. dazu bereits Young: Conjectures, S. 12, für den Originale unabhängig von Objekten, Techniken und Praktiken existieren und sich in pflanzenartiger Unbewusstheit entwickeln müssen: „An *Original* may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of Genius; it *grows*, it is not *made*: *Imitations* are often a sort of *Manufacture* wrought up by those *Mechanics*, *Art*, and *Labour*, out of pre-existent materials not their own." Die Betrachtungen und

chen Position kann der Künstler nur in dem Maße als Genie gelten, in dem er mit den ‚natürlichen' Regeln kongruiert (die dem Kunstsystem als dem Ort der tatsächlichen Produktion und Verhandlung von Werken aber extern bleiben), während eine auf Überbietung von Zeitgenossen oder Vorbildern zielende *aemulatio* in diesen an der Autonomie der Kunst orientierten Theoretisierungen des Originalitätsdispositivs keine Rolle spielen darf.

Genie und Nachahmung schließen einander aus, der wahre Künstler kann auf den Seitenblick zur Konkurrenz verzichten.[172] Sich auf dieses bereits konventionalisierte Fundament beziehend, anstatt das Verhältnis selbst eigentlich transzendental zu begründen, stellt auch Immanuel Kant im vielzitierten § 47 seiner *Critik der Urtheilskraft* von 1790 leichthin fest, es sei darin „jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei."[173] Deshalb müsse auch „Originalität" die „erste Eigenschaft" des Künstlers sein, womit aber keine blinde Neuerungssucht gemeint ist, die nur „originalen Unsinn" erzeugt, sondern eine Engführung von Produktivität und Künstlerschaft, die „exemplarisch[e]", den natürlichen Regeln konforme Werke hervorbringt.[174] „Schöne Kunst ist Kunst des Genies",[175] sie ist das, „was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der blos witzige Kopf nachzumachen, vergebens sich martert."[176] Genie kann daher nicht erlernt und darf auch nicht mit simpler Neuheit (die auch zufällig möglich wäre) gleichgesetzt werden, es ist vielmehr, „das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt." Da „das Talent als ange-

Lektüren großer Vorgängerwerke, die Goethe in Italien betreibt, werden in das Paradigma der Originalität integriert, indem sie ihn nicht im Einzelnen negativ beeinflussen, sondern insgesamt zur Quelle der Inspiration und nicht des Einflusses verschoben werden. Zum geläufigen, im Detail aber leider wenig brauchbaren Konzept der ‚Einflussangst' vgl. Bloom: The Anxiety of Influence. Die Vorbilder unterbinden auch nicht das eigene Schaffen, sondern setzen es erneut in Gang. So hat Goethe auch in Rom an „der Iphigenie […] immer fort gearbeitet." Die neuerliche Beschäftigung mit dem Text macht ihm lediglich klar, dass er sich „mit diesem Stücke selbst betrogen" hat, „indem ich mir die Arbeit leichter vorgebildet." (Goethe an Johann Gottfried und Karoline Herder, 10.[–11.]11.1786, WA IV, 8, S. 52) Hierfür wichtig ist das Bildungsparadigma: Bildung ist nicht Einfluss, wenn sie auf die Selbstvollendung des Individuums abzielt und dieses nicht (gewaltsam) in ein bestehendes Paradigma zu integrieren sucht. Zum Identitären der Autorfunktion um 1800 vgl. Kittler: Aufschreibesysteme, S. 134–152.

172 Diese Ansicht ist bereits Ergebnis der diskursiven Reinigungsarbeit, die den Künstler vom Vergleich mit anderen Künstlern befreit, da sie an demselben schöpferischen Prinzip partizipieren. Freilich beruhen die Konturierung des Genies und seine Abgrenzung von allen übrigen Kulturproduzenten aber in erheblichem Ausmaß auf polemischen Bezugnahmen und Differenzierungen. Wie sich der junge Goethe solcherart im literarischen Feld seiner Zeit zu behaupten versucht, zeigt Wolf: Streitbare Ästhetik.

173 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 308.

174 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 308.

175 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach. AA V, S. 307.

176 Lessing: Hamburgische Dramaturgie I, S. 2.

bornes productives Vermögen des Künstlers selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemüthsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt."[177] In dem Maße, in dem sich das Genie solcherart von ästhetischen Vorschriften lossagt, „erscheint es als die reine, ungehemmte Kraft, sich selbst als unverstellte Natur Geltung zu verschaffen."[178]

Da also das Talent, auf dem das zum Ausgang des 18. Jahrhunderts unter ‚Künstlern' und Kritikern dominant werdende Konzept von Genialität beruht,[179] eine Naturgabe und für Kant sogar überhaupt „schöne Kunst […] nur als Product des Genies möglich" ist, kann es auch nur die Natur sein, die „im Subjecte […] der Kunst die Regel" gibt.[180] Was Kant hier nicht erfindet,[181] aber auf den Punkt bringt, ist der Grund, aus dem Kunst am Ende des Jahrhunderts in spezifischer Weise an Vorstellungen des Natürlichen rückgebunden wird, ohne sie einfach mit ‚Natur' gleichzusetzen.[182] Es ist dieses Spezifikum, das die ästhetischen Debatten antreibt – nicht zuletzt deshalb, weil es mit den ohnehin prekären Autorfigurationen interferiert, die dem Genieparadigma anhängen. Immerhin treibt die Neudefinition des Künstlerischen einen ganzen Komplex intrikater Fragen hervor, die den Künstler zu bedrängen beginnen: Die Kategorie des Talents, der Gabe wurde neu eingeführt, nicht zuletzt um der Herausforderung zu begegnen, wie Kunst als eine menschliche (und folglich bereits spezifischen technischen und soziokulturellen Beschränkungen unterworfene) Hervorbringung mit gleichzeitigem Originalitätsanspruch gedacht werden kann.[183] Die Aufwertung der naturhaften Produktivkraft

177 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 307.

178 Ostermann: Die Authentizität, S. 105.

179 Es handelt sich um einen Personenkreis, den Bourdieu dem Feld der „eingeschränkten Produktion" zuordnet (vgl. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 340–349). Von Bedeutung ist hierbei, dass sich die an der Originalität orientierten Autoren emphatisch selbst als Künstler begreifen und sich solcherart von allen übrigen Autoren, die nun als tendenziell amusische Schriftsteller erscheinen, absetzen.

180 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 307. Es liegt auf der Hand, dass sich dieses von Kant angesprochene „bürgerliche Subjekt […] bereits im Augenblick seines Eintritts in die Geschichte als äußerst prekäre Erscheinung" erweist (Bürger: Tradition und Subjektivität, S. 87).

181 Vgl. etwa bereits die Literaturangaben bei Krug: Versuch, S. 21 f.

182 Darauf weist bereits Kant selbst hin, wenn er behauptet, „die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht." (Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 306) „[E]ine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Product, wenn es künstlich heißen soll, als möglich vorgestellt wird." (ebd., S. 307) Zu den Vorstellungen eines naturhaften Genies etwa bei Young, Gérard, Dubos, Batteux und Diderot vgl. auch Costazza: Vergöttlichung.

183 Dass das Talent eine göttliche Gabe darstellt, ist eine sehr alte Vorstellung, die auch das Künstlerbild der Renaissance prägt, auf das sich nicht zuletzt die Klassizismen des 18. Jahrhunderts berufen. Giorgio beginnt etwa seine Lebensbeschreibung Leonardo da Vincis mit einer Reflexi-

neigt indes zur fatalistischen Depotenzierung der spezifischen Leistung und der erlernten Fertigkeiten der Autoren.[184] Virulent bleibt damit die Frage, wie sich die naturhafte Genialität zur künstlerischen Autorschaft verhält, ob die Kraft vom Autor gebändigt oder ob er zu ihrem Medium wird.[185]

Es überrascht daher wenig, dass auch Goethe das Verhältnis von Natur und Kunst mehrfach in seinem Sinne klarzustellen versuchte; am prononciertesten vielleicht in seiner 1796 begonnenen Auseinandersetzung mit Diderots *Essais sur la peinture*.[186] Gegen Diderots überbordende Kritik an den „conventionelle[n] Regeln“[187] und dessen Plädoyer für einen Realismus der ‚regellosen' oder jedenfalls den Regeln indifferent gegenüberstehenden Nachahmung einer zum absoluten Muster erhobenen äußeren Natur,[188] führt Goethe das „Gefühl“ des Künstlers ins Feld und er betont, dass ihm durchaus „eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sey“.[189] Dies darf allerdings nicht als einfacher Akademismus missverstanden, sondern muss als Versuch gewertet werden, einer drohenden ästhe-

on auf die übermäßigen Gaben (largita), mit denen einzelne Menschen (in un corpo solo) bedacht werden: „Grandissimi doni si veggono piovere da gli influssi celesti, ne' corpi humani molte volte naturalmente: & sopra naturali talvolta strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo, bellezza, grazia, & virtù; in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azzione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gl'altri huomini, manifestamente si fa conoscere, per cosa (come ella è) largita da Dio, & non acquistata per arte humana“ (Vasari: Vite III.1, S. 1).

184 Vgl. dazu unter anderem den Eintrag zu Talent in der Quellen des 18. Jahrhunderts kompilierenden Enzyklopädie von Krünitz: „wenn aber die Natur einem Menschen zwar die ersten Vorzüge verliehen hat, aber das Talent, seine Ideen außer sich auszuführen, versagt, so wird er nie etwas Ausgezeichnetes liefern, ja er wird, wie sich ein Schriftsteller ausdrückt, sein eigenes Kunstwerk, das heißt, er künstelt an sich selbst und seinem Betragen, will seine originellen Vorstellungen durch die Art seines Handelns ausführen, und so wird er lächerlich. Daher kommt es auch, daß man sagt: er hat Genie, und er ist ein Genie, und thut die erste Versicherung mit einer achtungsvollen Miene, die zweite mit einer spöttischen, weil Jemand, der ein Genie ist, gewöhnlich das Talent überspringt, und dadurch lächerlich wird“ (Krünitz: Enzyklopädie, Bd. 179 [1842], S. 534).

185 Besonders problematisch wird die Vorstellung, dass die Begeisterung einer nur zur Materialisierung der Genialität benötigten menschlichen Hülle von außen okuliert wird. Vgl. Krug: Versuch 1802, S. 20 f.: „Genie im eigentlichen oder strengen Sinne“ ist „eine eigenthümliche Gemüthslage in Ansehung der produktiven Einbildungskraft […], wodurch die Natur im Menschen der schönen Kunst die Regel giebt. Daher äußerst sich das Genie in seiner Würksamkeit als ein dem Menschen inwohnender, ihn bewegender und entflammender Geist oder Dämon […], und daher entspringt die nicht bloß dem Dichter, sondern jedem schönen Künstler ächter Art eigenthümliche Begeisterung *(enthusiasmus)* während der Produkzion.“

186 Goethe: Diderots Versuch über die Mahlerey. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet. P I.2, S. 1–44 und P II.1, S. 4–47.

187 Goethe: Diderots Versuch, P I.2, S. 12.

188 Es geht Diderot hierbei um eine Nachahmung des Wahrgenommenen, durchaus unter Vernachlässigung der akademischen Regeln. Vgl. P I.2, S. 13, S. 27 u. ö.

189 P I.2, S. 13.

tischen Beliebigkeit entgegenzuwirken.[190] Der Kenntnis bedarf der Künstler nämlich auch deshalb, „damit er sich nicht zuweit aus seinem Kreise entferne, damit er das Unnöthige nicht aufnehme und das Nöthige versäume."[191] Es geht Goethe somit um die Etablierung einer Instanz, durch die der Wert eines Kunstwerks überhaupt von außen erkannt werden kann und die als Korrektiv der von Kant nur angesprochenen, aber darin eben nicht geborgenen problematischen Tendenz zur Isolierung des kreativen Genies entgegenwirken sollte. Kant räumt zwar im Zuge seiner Engführung von Künstlerschaft und Originalität limitierend ein, dass „es auch originalen Unsinn geben kann", und schließt daraus, dass die „Producte" des Genies nicht einfach original, sondern „zugleich Muster, d.i. exemplarisch, sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d.i. zum Richtmaße oder Regel der Beurtheilung, dienen müssen."[192] Wie genau sich diese Mustergültigkeit aber erweisen lässt und wie sie vor allem von den nachahmenden Künstlern als legitimes Vorbild im Unterschied zum ‚originalen Unsinn' erkannt werden kann, bleibt zunächst offen.[193] Goethe setzt genau hier an: Er verortet den Ursprung der ‚wahren' Kunst zwar weiterhin im (naturgemäß schaffenden) Genie, betrachtet aber die Regel, nach der sich diese Anlage äußert, als das Ergebnis eines gemeinsamen Prozesses ganzer Künstlergenerationen, mithin als eine kollektive Unternehmung, an deren Ende Kunstgesetze zur Erscheinung kommen, die aufgrund ihrer doppelt motivierten Genese natürlich und kulturell zugleich sind. Ein solcher Künstler, der gleichermaßen genialisch und kontrolliert ist, „eine Nation, ein Jahrhundert solcher Künstler, bilden durch

190 Die seit den Jugendjahren bemerkbare ablehnende Haltung gegenüber dem (französischen) Akademismus (vgl. etwa Valk: Der junge Goethe, S. 189 f.) wird späterhin in ihren Äußerungsformen zwar abgemildert, aber nicht grundsätzlich aufgegeben. Immer noch redet Goethe keiner blinden Regelbefolgung das Wort, sondern plädiert gemeinsam mit Meyer für eine gezielte Ausbildung der individuellen Talente nach bestimmten und bestimmbaren Grundsätzen. Siehe dazu etwa Meyers unter Mitwirkung Goethes entstandene Abhandlung *Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste* (1799–1800), P II.2, S. 4–25, S. 141–171, P III.1, S. 53–65 und P III.2, S. 67–74. Zu dieser Problemlage auch Ehrmann: Bildverlust.

191 Goethe: Diderots Versuch, P I.2, S. 13.

192 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 308. Die Tätigkeit des Genies soll so durch einen universalen Geschmack geregelt werden. Für Peter Schnyder fallen diese „Abgrenzungsversuche" aber „letztlich unbefriedigend aus, da Genie und Geschmack ganz unverbunden als Konkurrenzvermögen nebeneinander bestehen bleiben". Dagegen weiche die „romantische Konzeption des Genies insofern entscheidend von Kant ab[ ], als darin den Momenten der Absicht, des Künstlichen und des Technischen eine konstitutive und nicht nur eine kontrollierende Rolle zukommt." Vgl. Schnyder: Magie der Rhetorik, S. 155.

193 Zum Unterschied von Nachahmung und Nachmachung vgl. Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, AA V, S. 309, der aber zugleich einräumt, dies sei „schwer zu erklären." (ebd.) Zur fraglichen der Authentizität bzw. Autorisierung der Stelle siehe Butzer: Physiologie der Imitation 2007, S. 59, Anm. 35.

Beyspiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst."[194]

Es ist also keine rein ideelle Größe wie bei Kant, keine apriorische Gesetzmäßigkeit, sondern erst die künstlerische Manifestation im Werk, die die Regel gibt – normativ sind die Künstler selbst, insofern sie Produzenten sind: „Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten".[195] Für Goethe kommt nicht allein dem künstlerischen Geist, sondern seiner produktiven Verbindung mit der Hand entscheidende Bedeutung zu. Die Werke einer ‚wahren' Kunst sind deshalb nicht einfach individuell, aber auch nicht unmittelbarer Ausdruck der Natur; dass sie untereinander konvergieren, liegt vielmehr an einem mühevollen Prozess, der ebenso viel Genie wie Arbeit bedarf:[196] Große Werke lassen einen gemeinsamen Schnittpunkt erkennen, weil sie auf derselben zugleich materiellen und begrifflichen Typisierungsleistung beruhen.[197] Dass die Werke, die als konkrete Emanation von Abstraktionen figurieren, als Analogon der Natur erscheinen, ist nicht mehr der Effekt vollendeter Nachahmung, sondern Ergebnis einer auf die Hervorbringungsweisen der Natur zielenden Praxis. Diese grundlegende Übereinstimmung individuell erzeugter Typen führt unversehens zu einer Kollektivierung, die sich zur Gruppe der akademisch Ausgebildeten, welche wie die ständische Gesellschaft sich „auf der Grundlage von allgemeinen Gesetzen, Regeln und Rollenvorschriften konstituiert",[198] nahezu gegenbildlich verhält. Diese Vorstellung individueller Werke, die auf ein gemeinsames generatives Prinzip zurückzuführen sind, ist eine weitere Ermöglichungsbedingung des prekären[199] Konzepts von (Dichtung als) Kunst im emphatischen Singular.[200]

Die Position, deren Konturen sich hieraus ergeben, ähnelt jener, die von einer an der Psychologie des Wahrnehmens und Schaffens interessierten Literatur- und Kunstwissenschaft an der Wende zum 20. Jahrhundert wieder aufgenommen und

194 Goethe: Diderots Versuch 1799, P I.2, S. 13.

195 Goethe: Diderots Versuch 1799, P I.2, S. 13 f.

196 Diese Idee entfaltet Goethe bereits in seinem kurzen Text *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1789). Vgl. dazu Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 341–443; zusammengefasst in Wolf: [Art.] Einfache Nachahmung.

197 Daher ist die Arbeit am Stil gerade kein ‚wissenschaftliches Klassifikationsverfahren'. Vgl. dazu auch Dörr: „Reminiscenzien", S. 134.

198 Willems: Das Problem der Individualität, S. 225.

199 Vgl. die grundsätzlichen Überlegungen bei Schneider: „Ein Unendliches in Bewegung", S. 51: „Gegenüber Hegels dialektischer Aufhebung des epochalen Endes der Kunst in der Freiheit des Geistes bleibt deren Autonomiekonzept skeptischer konnotiert und sensibel für die Entstehungskosten dieses irreversiblen kulturellen Bruchs, dem der emphatische Kollektivsingular Kunst seine prekäre Existenz verdankt." Siehe weiter dazu auch Schneider: Das sentimentalische Spiel, sowie Brüggemann/Schneider: Einleitung.

200 Vgl. auch Bosse: [Art.] Kreativität, S. 238: „Eine spezielle Kreativität wird reserviert für ‚die Kunst', die als emphatischer Singular alle früheren Künste potenziert."

ausformuliert wurde. Es war, dem *Abstraktion und Einfühlung* betitelten ‚Beitrag zur Stilpsychologie' Wilhelm Worringers zufolge, ebenfalls „[n]icht das pflanzliche Gebilde, sondern das Bildungsgesetz desselben […], das der Mensch in die Kunst übertrug."[201] Wie in der theoretischen Bestimmung des Verhältnisses von Natur und Kunst um 1800 nimmt der Typus auch hier die Stelle des nachzuahmenden Werks ein. Worringer entwirft daher am Beispiel des Ornaments mit wenigen Worten ein ästhetisches Produktionsprinzip, um dessen Formulierung der Goethe der *Propyläen*-Zeit noch ringt: „Der Prozeß ist also der, daß ein reines Ornament, d.h. ein abstraktes Gebilde, nachträglich naturalisiert wird und nicht der, daß ein Naturobjekt nachträglich stilisiert wird."[202] Daraus ergibt sich für ihn, „daß das Primäre nicht das Naturvorbild, sondern das von ihm abstrahierte Gesetz ist. Die künstlerische Projektion der Gesetzmäßigkeit der organischen Struktur war es, die infolge des innigen organischen Zusammenhangs aller Lebensdinge die Basis gab für das ästhetische Erleben des Betrachters, nicht aber die Übereinstimmung mit dem Naturvorbild."[203] Daher imitieren schon bei Goethe die Künstler nicht einfach vorgefundene Dinge, und sie „conveniren" vor allen Dingen auch „nicht über dies und jenes, das aber anders seyn könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas ungeschiktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die eben so wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig thätig bewahrt."[204]

Übereinstimmung ohne Konvention wird zum Gradmesser für die Bedeutung der Werke und letztlich der impliziten Regeln, auf denen sie basieren.[205] Dabei erzeugen die Werke diese Formationsregeln im selben Maße, in dem sie ihnen zur Sichtbarkeit verhelfen. Da die ästhetischen Grundsätze somit essenziell auch auf einer bestimmten explorativen künstlerischen Praxis beruhen, mithin nicht kodifiziert oder vorgeschrieben werden können, scheint es Goethe irrelevant, zu welchem historischen Zeitpunkt und an welchen Orten sie bisher erfüllt oder durch unfruchtbare Konventionen ersetzt worden sind.[206]

201 Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 58.

202 Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 58. Jutta Müller-Tamm stellt Worringer in den Kontext der „sinnesphysiologische[n] Projektionstheorie" (vgl. Müller-Tamm: Denkfigur, S. 114 f.).

203 Worringer: Abstraktion und Einfühlung, S. 58 f.

204 Goethe: Diderots Versuch, P I.2, S. 14.

205 Zum analog gedachten „UniversalSinn der gesammten Menschheit" vgl. Fichte: Geist und Buchstab, S. 207.

206 Vgl. Goethe: Diderots Versuch, P I.2, S. 14: „Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde? unter welcher Nation? zu welcher Zeit? man diese Regeln entdekt und befolgt habe. Es ist die Frage nicht, ob man an andern Orten, zu andern Zeiten, unter andern Umständen davon abgewichen sey? ob man hie und da etwas Conventionelles dem Gesezmäßigen substituirt habe?"

> Ja es ist nicht einmal die Frage, ob die ächten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind? sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden werden müssen, und daß, wenn wir sie dem Genie nicht vorschreiben können, wir sie von dem Genie zu empfangen haben, das sich selbst in seiner höchsten Ausbildung fühlt, und seinen Wirkungskreis nicht verkennt."[207]

Der künstlerische Akteur, der hier entworfen wird, trägt zwar noch den Namen des Genies,[208] seine Fähigkeiten sind aber keineswegs immer schon vollkommen,[209] sondern müssen sich bisweilen langwierig ausbilden und bleiben auf den ihnen angemessenen Wirkungskreis, mithin auf eine bestimmte Kombination aus Gattungen, Materialien und Stoffen,[210] beschränkt. Nicht erst in Goethes Spätwerk wird damit „der Begriff des Genies im Sinne handwerklicher Kunstbeherrschung umcodiert",[211] wenngleich sich diese Haltung etwa in den *Wanderjahren* besonders deutlich formuliert findet:

> Was uns aber zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist: daß gerade das Genie, das angeborne Talent sie am ersten begreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet. Nur das Halbvermögen wünschte gern seine beschränkte Besonderheit an die Stelle des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe, unter Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbstständigkeit, zu beschönigen.[212]

Aus dieser Verschiebung der Rolle des Genies ergibt sich jene paradoxale Situation, die die Umbruchsphase um 1800 entscheidend prägt. Denn obwohl ein solchermaßen limitierter Künstler die Regeln der Kunst keineswegs erfindet, sondern nur (praktisch) begreift und ausführt, wirkt er im Feld der kulturellen Produktion

207 Goethe: Diderots Versuch, P I.2, S. 14.

208 Das liegt gewiss auch daran, dass sich der Geniebegriff, „der zuerst künstlerische, dann ganz allgemein Originalität bezeichnete," seit der Jahrhundertmitte „als Kodierung von Einzigartigkeit, von Individualität" anbot. So Jannidis: Das Individuum, S. 61.

209 Zur Ähnlichkeit des Genies mit Pallas, die bereits in vollendeter Gestalt aus Zeus' Kopf entsprang, vgl. Young: Conjectures, S. 31.

210 Siehe dazu bereits den gemeinschaftlichen Aufsatz Goethe/Meyer/Schiller: *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, P I.1 und P I.2.

211 Vgl. Saße: Auswandern in die Moderne, S. 73. Für ihn werden erst in den *Wanderjahren* „die Künstler nicht im Zeichen autonomer Kreativität ausgebildet, wie es die Geniezeit proklamierte, vielmehr werden sie gemäß den Vorgaben einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft zu Spezialisten handwerklicher Kunstfertigkeit formiert. Gegen die seit dem Sturm und Drang herrschende Idee der angeborenen, rational nicht zu ergründenden Schöpferkraft des großen Künstlers, der seine Werke als Ausdruck unvergleichlicher Individualität hervorbringt, wird jetzt eine künstlerische Technik gesetzt, die im Zusammenspiel vieler ihr Ziel hat."

212 WA I, 25, S. 10.

dennoch selbst gesetzgebend.[213] Das betrifft nicht nur die Form der Werke, sondern auch die Art ihrer Entstehung bzw. deren Inszenierung. Indem Goethe dieses Konzept aus einflussreicher Position heraus entwickelt, trägt er auch dazu bei, den Bezug der Kunstwerke auf das generative Prinzip der Natur als kreatives Paradigma zu etablieren und so zugleich eine Vorstellung von der Unabhängigkeit von allen konventionellen Regeln als dezisives Kriterium in der Auseinandersetzung um die ‚wahre Kunst' einzuführen. Es sind diese Spielregeln der Originalität, die der Autonomie zur Durchsetzung verhelfen und fortan innerhalb des literarischen Felds die produzierenden Künstler von reproduzierenden Nachahmern unterscheidbar machen. Diese Formationsregeln prägen somit mindestens in demselben Maße die Gestalt des Feldes wie die der einzelnen Werke. Wichtig für die Elitisierung der autonomen Kunst ist dabei die Verschiebung der poetologischen Referenz in einen Bereich außerhalb des Feldes, wodurch sie selbst der analytischen Fassbarkeit entzogen und so der Diskursivierung und Fortschreibung geöffnet wird. Die paradoxe Form einer ‚natürlichen' und damit letztlich ungreifbaren, begrifflich nicht feststellbaren Poetologie, die sich daraus ergibt, gewinnt innerhalb des Feldes Gültigkeit und beginnt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Verteilungen der Positionen darin zu regeln.

Aufgrund dieser ‚Gesetzeslage' innerhalb des künstlerischen Feldes[214] wird das Genie im Verständnis des 18. Jahrhunderts gleichermaßen unempfänglich gegenüber wirklichen Einflüssen wie gegenüber der Angst vor diesen Einflüssen.[215] Denn wenn der Künstler tatsächlich Genie hat oder (metonymisch) selbst eines ist, dann hat er, einem Gemeinplatz zufolge, auf den sich bereits Lessing polemisch beziehen kann, „die Probe aller Regeln in sich"[216] und ist somit auf keine andere Autorität als sich selbst angewiesen. Deutlicher und radikaler noch findet dieses Prinzip knapp dreißig Jahre später seinen Ausdruck in Friedrich Schillers wirkungsreicher Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, die 1795/96 in dessen ambitioniert gestarteter Zeitschrift *Die Horen* erschienen ist:

---

213 Dazu auch Lessing: Hamburgische Dramaturgie II, S. 349. Pierre Bourdieu identifiziert das Grundgesetz der Funktionsweise des modernen künstlerischen Feldes mit der Autonomie und ernennt Charles Baudelaire zu dessen Gesetzgeber (Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 103–114). Wolf: Goethe als Gesetzgeber, wendet diese Idee auf die Situation in Deutschland an und kann die Ausübung einer solchen gesetzgebenden Funktion bereits durch Goethe plausibel machen. In Erweiterung dessen wäre zu prüfen, auf welcher Basis Goethes Rolle als ‚antinormativer Normator' aufruht. Der junge Goethe konnte sicherlich die Radikalisierungen des bereits in der frühen Theoretisierung des Genies grundgelegten Autorkonzepts auf seine Person vereinigen und verhalf so einem eigentlich gesetzgebenden Diskurs zur Sichtbarkeit.

214 Vgl. insbesondere Wolf: Goethe als Gesetzgeber.

215 Zum griffigen, in seiner freudianischen Ausrichtung letztlich aber für die historische Analyse wenig brauchbaren Begriff der ‚Einflussangst' vgl. Bloom: The Anxiety of Influence.

216 Lessing: Hamburgische Dramaturgie II, S. 349.

> Naiv muss jedes wahre Genie seyn oder es ist keines. Seine Naivität allein macht es zum Genie […]. Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welchen, wenn es nicht so klug ist, sie schon von weitem zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird.[217]

In Differenz zum „Nichtgenie“ wird somit ein genialischer Künstler konturiert, dem es elegant und mit gleichsam traumtänzerisch geschlossenen Augen gelingt, bisweilen nahe an den Untiefen jenes „falschen Geschmacks“ vorüberzugehen, der hier deutlich als das ästhetisch Fehlerhafte figuriert und der eigentlich bereits jenseits der engen Grenzen des hier vertretenen emphatischen Verständnisses von Kunst seinen Platz findet. Der ‚falsche Geschmack' gibt als das Andere der ‚Kunst als Kunst' die Folie ab, vor der das genialische und damit ebenso originale wie autonome Werk überhaupt erscheinen kann.

Das Genie, so wird es jedenfalls von den Theoretisierungen des 18. Jahrhunderts nahegelegt, muss hingegen nicht fürchten, den Bereich der häufig mit den Epitheta ‚wahr' oder ‚echt' versehenen Kunst zu verlassen.[218] Es gewinnt dabei letztlich kein wirkliches analytisches Verständnis der Regeln,[219] denen es folgt –

217 Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20.1, S. 424.

218 Dass sich daran auch ein Kampf um Geltungsbereiche nicht nur von Autoren, sondern auch von Gattungen knüpft, liegt auf der Hand. Mit Blick auf das 19. Jahrhundert bemerkt daher Claudia Stockinger, dass „Lyrik gerade in Abgrenzung zur zeitgenössischen Massenproduktion mit dem Anspruch auf ihre ‚besondere', ‚eigentliche', ‚wahre' Form aufgewertet“ worden sei (Stockinger: Paradigma Goethe, S. 97 f.).

219 Vgl. auch die Position des klassischen Goethe: Um ein vollendetes Kunstwerk als ‚zweite Natur' hervorzubringen, „muß das Genie, der berufne Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichthum sind, weil er dadurch sowohl den großen Reichthum der Natur als den Reichthum seines Gemüths beherrschen und brauchen lernt.“ (P I.2, S. 17) Dabei ist aber die Naivität des Künstlers nicht gleichbedeutend mit der Anspruchslosigkeit seines Schaffens: Einem Gemälde könne kein eigenes Recht gegenüber der Natur zukommen, wenn der Künstler „nichts zu machen verstünde als was er sieht. Aber das ist ja eben das Künstlergenie, das ist das Künstlertalent, daß es anzuschauen, festzuhalten, zu verallgemeinen, zu symbolisiren, zu characterisiren weiß, und zwar in jedem Theile der Kunst, in Form sowohl als Farbe. Dadurch ist es eben ein Künstlertalent, daß es eine Methode besitzt, nach welcher es die Gegenstände behandelt, eine, sowohl geistige, als practisch mechanische Methode, wodurch es den beweglichsten Gegenstand fest zu halten, zu determiniren und ihm eine Einheit und Wahrheit der künstlichen Existenz zu geben weiß.“ (P II.1, S. 20 f.) Die Regeln, die der Natur gehören, kann das Genie nicht analysieren und diskursivieren, aber es muss sich einer spezifischen Methodik, die ihm selbst angehört, bedienen, um ein Werk gemäß den natürlichen Regeln hervorzubringen.

und das braucht es auch gar nicht, ist es doch gerade diese „Einfalt", durch die es am Ende „über die verwickelte Kunst triumphiert".[220]

Kollaborative Produktion ist damit aber bereits weitgehend aus dieser Konzeption von Kunst ausgeschlossen. Denn während man sich im Paradigma der kunsthandwerklichen Poetik[221] relativ leicht über Ziele und Formen des Schreibens verständigen konnte, weil sie über ‚den Geschmack' geregelt waren,[222] gibt es für das Dichten der Genies keine Metaebene, von der aus überhaupt eine solche Selbstreflexion möglich würde. Nach der notorischen Grundlegung von Gottscheds *Critischer Dichtkunst* gehen die „Regeln" der Poesie „nicht auf den bloßen Eigensinn der Menschen" zurück, sie haben vielmehr „ihren Grund in der unveränderlichen Natur der Dinge selbst; in der Ubereinstimmung [sic] des Mannigfaltigen; in der Ordnung und Harmonie."[223] Die daraus abgeleiteten „Gesetze", auf die sich Künstler und Kritiker auch gleichermaßen beziehen können, gehen auf „langwierige Erfahrung und vieles Nachsinnen" zurück, sie sind „bestätiget worden", und blieben deshalb auch „unverbrüchlich und feste stehen".[224]

Während auf dieser Grundlage immerhin potenziell auch literarische Kollektive zusammentreten können, dürfe Kant zufolge das Genie „selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen" können, wie es „sein Product zu Stande bringe".[225] Es wird angetrieben von der „chaleur de l'enthousiasme",[226] die keinen

220 Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20.1, S. 424.

221 Es wird hier wie in meiner gesamten Argumentation keineswegs davon ausgegangen, dass die Poetik um 1770 von der Dichtung der Originalität vollständig verdrängt wurde. Sie spielt in vielen Kontexten, insbesondere im schulischen eine wichtige Rolle bis weit ins 19. Jahrhundert hinein (vgl. auch Ehrmann: Stifter und Stiftsschüler). Was sich indes feststellen lässt, ist die Verschiebung der symbolischen Werte, durch die Originalität an die oberste Stelle rückt. Zur immer prekärer werdenden Position der *Anciens* schon zur Jahrhundertmitte vgl. Achermann: Was Wunder?, S. 167 f.; zu den genie- und wirkungsästhetischen Argumenten bereits bei Boileau vgl. ausführlicher Zelle: Die doppelte Ästhetik, S. 43–74.

222 Insofern man mit Grimm: Literatur und Gelehrtentum, S. 640, eine „regelgegründete Poetik, wie Gottsched sie intendierte", als „ein Produkt des mathematischen Geistes" begreifen muss. Grimm betont die Innovation Gottscheds, der eine „logische Struktur" anstrebe und „sich völlig von der rhetorischen und topischen Tradition gelöst" habe (ebd., S. 634 f.). Dagegen wird er von Knape: Poetik und Rhetorik, S. 176 f., durchaus in einer rhetorischen „Theorietradition" gesehen. Vgl. auch Till: Rhetorik der Aufklärung.

223 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, S. 103. Vgl. auch ebd., S. 110. „Die Schönheit eines künstlichen Werckes beruht nicht auf einem leeren Dünckel; sondern hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge."

224 Ebd. Daran ändert auch nichts, wenn zuweilen jemand nach seinem individuellen Geschmack, einem Werk „den Vorzug zugestünde, welches dawieder mehr oder weniger verstossen hätte" (ebd., S. 104).

Vgl. auch ebd., S. 110.

225 Kant: Critik der Urtheilskraft 1790, hier nach: AA V, S. 308.

226 Vgl. den Artikel „Génie" von Jean-François de Saint-Lambert und Denis Diderot, in: Diderot/D'Alembert: Encyclopédie, Bd. 7, S. 582.

Seitenblick zulässt.[227] Auch Goethe postuliert in ähnlicher Weise, „daß alles was das Genie, als Genie, thut, unbewußt geschehe."[228] Daher sei etwa Wieland in seinen poetischen Werken „durchaus genialisch, ohne Vorsatz und Selbstbewußtsein" verfahren.[229] Einfalt, Naivität, das meint in der Theoriebildung des ausgehenden 18. Jahrhunderts auch den ostentativen Bezug auf sich selbst; und da die „Einfälle und Eingebungen" eines solchen naiven Genies gleichbedeutend mit denen „eines Gottes" sind,[230] kennt es auch die Angst vor dem Einfluss anderer Autoren nicht (die ihm also höchstens ebenbürtig, nie aber überlegen sein könnten), noch viel weniger das kunstpolitische Kalkül, die Berechnung seiner öffentlichen Wirkung. Da das Genie ganz der Natur angehört, ist es auch dezidiert „nicht listig, denn das kann nur die Kunst seyn".[231] Das eigene Schaffen darf daher vom Künstler selbst nicht prospektiv auf seinen zu vermutenden Erfolg bei Publikum, Kritik und Kollegenschaft hin befragt werden, ginge doch damit seine Naivität und unweigerlich auch seine Genialität verloren, weil es sich folglich (zumindest tendenziell) an den gefährlichen heteronomen Diktaten des Publikumsgeschmacks, der Kritikermeinung oder dem Wunsch nach Konformität mit ‚gemeinen' Vorstellungen von der Literatur im Singular und nicht an der mit großem Aufwand einzig legitim gesetzten Norm der ‚natürlichen' Regeln orientieren würde.[232]

227 Das heißt nicht, dass der Künstler dabei nicht absichtsvoll handelt. Es verschlingen sich dabei aber, wie die Reflexivitätstheorie der Romantik wenig später ausformuliert, bewusste und unbewusste Momente der Kreativität ineinander. Wellek: Geschichte der Literaturkritik, S. 303, pointiert: „Alles Schaffen ist zu gleicher Zeit Urteilen, alle Äußerung schöpferischer Kraft ist mit beständiger Selbstanschauung verbunden".

228 Goethe an Schiller, 3. oder 4.4.1801, WA IV, 15, S. 213. Freilich wurde seit dem ästhetiktheoretischen Großprojekt der *Propyläen* bei Goethe und Schiller die genialische Subjektivität stärker in Beziehung zur Objektivität einer idealischen Geschmacksvorstellung gesetzt. Daher setzt Goethe im selben Brief fort: „Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung, aus Überzeugung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreyt werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt. Jemehr das Jahrhundert selbst Genie hat, desto mehr ist das Einzelne gefördert. / Was die großen Anforderungen betrifft die man jetzt an den Dichter macht, so glaube ich auch daß sie nicht leicht einen Dichter hervorbringen werden. Die Dichtkunst verlangt im Subject, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmüthige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt. Die Forderungen von oben herein zerstören jenen unschuldigen productiven Zustand und setzen, für lauter Poesie, an die Stelle der Poesie, etwas das nun ein für allemal nicht Poesie ist. Wie wir in unsern Tagen leider gewahr werden, und so verhält es sich mit den verwandten Künsten, ja mit der Kunst im weitesten Sinne." (ebd.)

229 Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands, MA 9, S. 950.

230 Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20.1, S. 424.

231 Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20.1, S. 425.

232 Wobei die Regel der Natur in diesem Kontext nicht mehr so explizit formuliert werden, wie es noch Gottsched getan hat.

Damit unterliegt die Poesie um 1800 aber auch einer problematischen doppelten Logik, weil sie ihre Autonomie behauptet, sich zugleich aber (unweigerlich) im literarischen Feld positioniert. Selbst wenn sie sich ostentativ nicht um die Urteile der Zeitgenossen kümmert, wird sie sich in der Wahrnehmung der lesenden Öffentlichkeit zur vorausliegenden und gleichzeitigen Literaturproduktion verhalten; sie wird Gattungen affirmieren oder subvertieren, neue Stoffe finden und alte Topoi aufgreifen. Damit ein Werk unter diesen Bedingungen den Anschein der Originalität erwecken kann, wird es somit einen bestimmten Grad der Neuheit brauchen. Es wird sich von Vorgängern wie Nachbarn zumindest graduell unterscheiden lassen, ohne dabei in das von Friedrich Schlegel, bei aller Sympathie für das Interessante,[233] letztlich perhorreszierte „Streben nach dem Neuen" zu verfallen, das die ‚wahre' Kunst aus den Augen verliert, um dem „Piquanten und Frappanten" hinterher zu jagen.[234]

Daraus speist sich auch ein Teil des um 1800 gesteigerten Interesses an den Biographien von Autoren und Künstlern, das sich andernteils leicht auf die Vorstellung zurückführen lässt, dass jedes bewundernswürdige Werk untrennbar mit der Person desjenigen verbunden sein muss, der es hervorgebracht hat.[235] Die Schilderung seiner Herkunft und seiner Erlebnisse sollen die Werke nachvollziehbar machen.[236] Nicht zuletzt soll die Biographie auch all dasjenige hervortreten lassen, das er nicht erlernt hat und doch beherrscht. Der Wert des Künstlers bemisst sich auch an der Höhe der Hürden, die er übersprungen, und an der Größe des Mangels, den er kompensiert hat. Dieses Paradigma erstreckt sich in weitgehender Übereinstimmung auf alle Bereiche der Kunst und erreicht am Ende des 18. Jahrhunderts, getragen von einer ersten Welle erfahrungsseelenkundlicher Psycholo-

233 Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, S. 99–102.

234 Schlegel: Studium, KFSA I, S. 228.

235 Ein besonders interessanter Fall aus den Jahrzehnten um 1800 ist Ludwig Tiecks Stilisierung von Wilhelm Heinrich Wackenroders Biographie, die in einer Engführung von Leben und Werk mit beinahe hagiographischer Anmutung mündete; vgl. auch Kemper: Wackenroder. Dass diese Vorstellung auch im 19. Jahrhundert noch sehr lebendig war, zeigt etwa Gustave Flaubert an Ernest Feydeau, 11.1.1859, Flaubert: Correspondance 4, S. 305: „Un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes. Nous nous sommes arrachés du ventre un peu de tripes, que nous servons aux bourgeois. Les gouttes de notre cœur peuvent se voir dans les caractères de notre écriture. Mais une fois imprimé, bonsoir. Cela appartient à tout le monde!" („Ein Buch ist eine wesentlich organische Angelegenheit, es ist ein Teil unserer selbst. Wir haben uns ein paar Eingeweide aus dem Bauch gerissen, die wir dem Bürge servieren. Die Tropfen unseres Herzblutes kann man in den Buchstaben unserer Handschrift sehen. Aber wenn es einmal gedruckt ist, gute Nacht. Dann gehört es der ganzen Welt!" Übers. D. E.)

236 Kritisch verweist bereits Barthes darauf, dass die „*Erklärung* eines Werkes […] stets bei seinem Urheber gesucht [wird] – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des *Autors*, der Vertraulichkeiten preisgibt" (Barthes: Tod des Autors, S. 186).

gie,[237] einen relativen Höhepunkt. Bevor daher Johann Heinrich Meyer seinen Lesern *Rafaels Werke besonders im Vatikan* näherbringen kann, muss er sie mit dem genialischen Künstler selbst bekannt machen.

> Einige kurze Notizen aus Rafaels Leben ausgehoben und, im Vorübergehen, ein Blik auf die merkwürdigsten Arbeiten seiner frühern Jahre, werden einleitend die Leser mit seinen angebohrnen Talenten bekannt machen, und die Stufen angeben, auf welchen er zu der Höhe gestiegen, wo wir ihn in seinen ersten vatikanischen Werken finden, und in den übrigen dann immer weiter fortschreitend beobachten werden.[238]

Raffael kann überhaupt als das zentrale Paradigma der Kunstverehrung seit dem Spätbarock gelten,[239] wobei die Verehrung der Werke, einer ‚metonymischen' Geste folgend, zur Sakralisierung ihres Urhebers führte. Nicht zuletzt deshalb erinnern bereits Giorgio Vasaris *Vite*, die einen wesentlichen Bezugspunkt auch für die frühe Kunstgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert darstellen, an die Heiligenlegenden der Antike und des Mittelalters.[240] Vasaris Legende von Raffaels Tod etwa, der in mythischer Koinzidenz wie der Tag seiner Geburt auf einen Karfreitag fiel, inszeniert zugleich den Tod der Kunst. Vasaris Bericht zeigt – keineswegs zufällig und auch nicht ohne sicheres Gespür für effektvolle Inszenierungen[241] – Raffaels Leichnam aufgebahrt in seinem Atelier, direkt unter seiner berühmten *Verklärung Christi*. Die Analogie von schöpferischem Menschen (Raffael) und menschlichem Schöpfer (Christus), in die die Lebensbeschreibung mündet, ist ebenso plakativ wie konsequent: Der tote Maler scheint zuletzt selbst nur auf jene Auferstehung zu warten, die er so effektvoll zur bildlichen Darstellung gebracht hat. Vasari berichtet die Szene aber nicht nur, um die Gottgleichheit Raffaels ins Bild zu setzen, sondern auch, um vor Augen zu führen, wie sehr durch das Hinscheiden des verehrungswürdigen Künstlers die Kunst selbst gefährdet, sogar –

---

237 Das zeigt sich etwa an der Vielzahl der biographischen Unternehmungen insbesondere an den vielen Lebensbeschreibungen von Künstlern und Literaten, die sich für die Zeit um 1800 verzeichnen lassen. Doch nicht nur Künstlern galt hierbei das Interesse, das individuelle Leben sollte überhaupt in Form der Fallgeschichte als Ergebnis einer Interaktion von Anlagen und Erfahrungen lesbar gemacht werden. Dass die Bereiche keineswegs getrennt zu betrachten sind, zeigt die unmittelbare Nähe des 1783 bis 1793 von Karl Philipp Moritz in zehn Bänden herausgegebenen *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde* zu seinem ‚psychologischen Roman' *Anton Reiser* (vgl. auch Frey: Menschen).

238 P I.1, S. 102.

239 Vgl. etwa die Beiträge in Heß/Agazzi/Décultot (Hg.): Raffael.

240 Nicht nur in dieser Hinsicht ist Vasari ein Wegbereiter des Genieparadigmas; vgl. auch Kris/Kurz: Die Legende, und Blum: Geschichtstheologie.

241 Nur wenige Jahre vor Erscheinen der erweiterten Ausgabe der *Vite* von 1568 war Vasari maßgeblich an der Ausrichtung der prächtigen und aufsehenerregenden Trauerfeier für Michelangelo in Florenz beteiligt (vgl. Blum: Giorgio Vasari, S. 226–228).

der Metaphorik Vasaris gemäß – an den Rand des Todes getrieben wurde: „Ben poteva la pittura, quando questo nobile artifice mori, morire anche ella, che quando egli gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase."[242] Durch die enge Verbindung der Werke mit ihren Urhebern, findet auch das Abstraktum der Kunst im emphatischen Singular seinen Ausgangs- und Endpunkt in den Künstlern.

Diese Figur, die Werk, Biographie und Person umschlingt, wurde zwar durch die beginnende Kunstgeschichte aus der Tradition der Vitenliteratur übernommen und als zentrales Element der Deutung von Werken etabliert; vertieft und fest installiert wurde sie aber durch die Literatur. Wenn Meyer daher unter dem Stichwort der „angebohrnen Talente" eine Verbindung zwischen Person und Schöpferkraft stiftet, dann bedient er damit eine Vorstellung, die wenig später von Goethe aus Anlass der Würdigung eines ganz anderen ‚Manns von Talenten' auf die Spitze getrieben wurde. Als Goethe nämlich in seinem Nekrolog *Zu brüderlichem Andenken Wielands* die Wirkung, die der verstorbene Freund „auf die Deutschen ausübte", zu erklären versuchte, konnte er diese auf nichts geringeres als auf Wielands ‚Wesen' zurückführen.[243] Denn „Mensch und Schriftsteller hatten sich in ihm ganz durchdrungen, er dichtete als ein Lebender, und lebte dichtend".[244] Untrennbar müssen daher Autor und Individuum erscheinen und da „nun bei ihm der Mann und der Dichter Eine Person ausmachten, so werden wir, wenn wir von jenem reden, auch diesen zugleich schildern".[245] Aus dieser Engführung von biographischer Person und schöpferischer (in unserem Sinne vielmehr: diskursiver) Autorschaft ergibt sich für Goethe die bis heute gut bekannte Kaskade literarischer Produktivität: „Aus der Fruchtbarkeit seines Geistes entquoll die Fruchtbarkeit seiner Feder."[246] Das Schreibinstrument erscheint hier als Verlängerung jenes Körpers, der Gegenstand der Huldigung wird:

> Ich bediene mich des Ausdrucks Feder nicht als einer rednerischen Phrase; er gilt hier ganz eigentlich, und wenn eine fromme Verehrung manchem Schriftsteller dadurch huldigte, daß sie sich eines Kiels, womit er seine Werke gebildet, zu bemächtigen suchte, so dürfte der Kiel, dessen sich *Wieland* bediente, gewiß vor vielen dieser Auszeichnung würdig sein. Denn daß er Alles mit eigener Hand, und sehr schön schrieb, zugleich mit Freiheit und Besonnenheit, daß er das Geschriebene immer vor Augen hatte, sorgfältig prüfte, veränderte, besserte, unverdrossen bildete und umbildete, ja nicht müde ward, Werke von Umfang wiederholt abzuschreiben, dieses gab

242 Vasari: Vite III.1, S. 87.

243 Zur rhetorischen Form von Goethes Rede und seinem Versuch, damit eine geglättete und in gewisser Weise prototypische biographische Rekonstruktion zu erreichen vgl. Krämer: Goethe und die Rhetorik, S. 319–325.

244 Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands, MA 9, S. 948.

245 Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands, MA 9, S. 949.

246 Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands, MA 9, S. 948.

> seinen Produktionen das Zarte, Zierliche, Faßliche, das Natürlichelegante, welches nicht durch Bemühung, sondern durch heitere, genialische Aufmerksamkeit auf ein schon fertiges Werk hervorgebracht werden kann.[247]

Stets geht im Kunstdiskurs der Goethezeit die Fülle des Geistes dem Schreiben voraus, sodass die Produktion ‚heiterer' Genuss und nicht mühevolle Arbeit ist. Die daraus resultierende Verbindung hat sich so fest etabliert, dass sie bisweilen und auch noch in neuerer Zeit als einfache, gleichsam notwendige Gegebenheit betrachtet worden ist.[248] Autorwerk und Werkautor sind damit zwei ‚blackboxes',[249] deren Zusammengesetztsein aus unterschiedlichen Funktionen durch ihr störungsfreies Funktionieren aus dem Blick und aus dem Denken gerät.

Wohl ohne es beabsichtigt zu haben, hat Roland Barthes mit seiner Proklamation der „mort de l'auteur"[250] letztlich genau auf diesen verborgenen Automatismus aufmerksam gemacht – er hat die ‚black box' geöffnet. Wie ein Clown auf einer Feder sprang dabei ein Textbegriff heraus, der nicht in die gebräuchlichen, von Vorstellungen des Autorwerks geprägten, Formen passen wollte. Verfasst wird der Text in Barthes' Verständnis nämlich nicht mehr von einem ‚Autor-Gott',[251] sondern von einem Schreiber (*scripteur*), der den Text keineswegs beherrscht und ihm nicht hierarchisch vorsteht. Im Gegenteil, er wird „im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre".[252] Es gibt für Barthes den Schreiber nicht wie den chimärenhaften ‚Autor' schon vor dem Text und es gibt daher auch keine Vergangenheit des Textes, die der Autor wäre. „Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben."[253] Wenngleich sich die Metapher schon bei Barthes selbst in der Hitze der polemischen Argumentation zu verselbstständigen beginnt und sein Aufsatz dabei im gleichen Maße, in dem er an kultur- und wissenschaftspolitischer Bedeutung zulegt, an Plausibilität verliert,[254] so gelingt es ihm dennoch *ex negativo* eine zentrale Fehlstelle zu bezeichnen, aus der sich der

247 Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands, MA 9, S. 948.

248 Problematisiert wird dieses Verhältnis vor allem dann, wenn der Textbegriff verunsichert und aufs Spiel gesetzt wird. So etwa bei der Frage nach der Autorschaft von ‚starken' Regisseuren wie Christoph Schlingensief; vgl. Lodemann: Regie als Autorschaft.

249 Vgl. Latour: Hoffnung der Pandora.

250 Barthes: La mort de l'auteur, ich verwende im Folgenden die deutsche Übersetzung von Matias Martinez: Barthes: Der Tod des Autors; diese folgt Barthes: Œuvres complètes, S. 491–495.

251 Damit verabschiedet Barthes zugleich die Vorstellung, dass ein Text „einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt", der vom Autor verbürgt wird (Barthes: Tod des Autors, S. 190).

252 Barthes: Tod des Autors, S. 189.

253 Barthes: Tod des Autors, S. 189.

254 Zu den vielen Kontroversen um Barthes' Text und die polemischen Strategien, die er selbst anwendet vgl. die minutiös rekonstruierte Zusammenschau bei Spoerhase: Autorschaft und Interpre-

von Barthes perhorreszierte ‚Autor' historisch ableitet und aus der sich die nachhaltige Vitalität des Autorschaftskonzepts speist. Denn es ist genau das von Barthes angesprochene mediale Problem, dass Texte – spätestens ab dem Zeitpunkt ihrer Zirkulation in gedruckter Form – als Schriftmedien für sich genommen autorlos sind oder jedenfalls die Frage nach dem Autor nachträglich gestellt werden muss.

Wenngleich auch bei handschriftlichen Codices der Urheber nur in Ausnahmefällen zugleich der Schreiber war, zeugte doch die Handschrift von der individuellen Entstehung des Buches und verbürgte gewissermaßen ‚auratisch'[255] seine an eine konkrete Person gebundene Herkunft. Ein in vielen identischen Exemplaren einer Auflage vorliegender Drucktext hingegen erscheint als Maschinenwerk, das – und das wird anschaulich durch die Vielzahl an Pseudonymen und Herausgeberfiktionen im 18. Jahrhundert belegt – die Authentizität des Titelblattes, insbesondere des Autornamens nicht mehr ohne weiteres gewährleisten kann. Es bedarf einer Reihe von Diskursereignissen und Legitimationsmechanismen, wie sie ansatzweise nachgezeichnet wurden, bis ein Name auf einem Titelblatt zum Repräsentanten eines Autors, bis also ein Teil der Schrift zum Text, ein anderer zum Autor werden kann.[256] Die mediale Situation bedingt, dass Texte zirkulieren, nicht Autoren. Daher spaltet sich der Autor als Text vom Werk-Text ab und gewinnt eine spezifische Referenzialität, durch die das Ursprungsverhältnis umgekehrt wird. Unabhängig von den tatsächlichen Produktionsbedingungen – an denen ein oder mehrere Urheber, Schreiber, Lektoren, andere Texte, Setzer und viele weitere Akteure beteiligt sein können – geht der Autor medial erst aus dem Text hervor, er wird durch das Werk geschaffen. Dennoch repräsentiert er dabei diskursiv jene Instanz, die dem Text vorausgeht – und damit ihren eigenen Ursprungsort erschaffen hat. Durch dieses zirkuläre Verhältnis, das sich aus dem Wechsel von realen, medialen und diskursiven Schöpfungsszenen ergibt, erscheint der Autorname nicht mehr einfach als ‚Paratext', der nach Genette zwar Teil des Buches, aber kein Teil des Werk-Textes ist, vielmehr eine zu übertretende Schwelle vor diesem.[257] Er ist damit kein Vor- und Nebentext in diesem Sinne, sondern schießt noch eine Ebene weiter aus dem Werk hinaus, wo er zu einer lebendigen und im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit juristisch fixierten Rechten ausgestatteten Autorperson inkarniert.[258] Medial gesehen geht so der Text dem Autor voraus und lässt diesen erst

tation, S. 18–37. Das politische Moment von Barthes' Text wertet Spoerhase als Utopie bzw. Präskription (ebd., S. 26).

255 Vgl. zum Begriff Benjamin: Das Kunstwerk. Die Handschrift als Spur ist nicht reproduzierbar, sondern nur als Abbild wiederholbar.

256 Vgl. dazu Kap. fünf und allgemein Genette: Paratexte; zum Problem der Erscheinungsweisen insbesondere kollektiver Autoren Ehrmann: Wir.

257 Vgl. Genette: Paratexte.

258 Zur sukzessiven diskursiven Konsolidierung von Autorschaft bis zu ihrer juristischen Sanktion

erscheinen. Es ist die Fülle der Texte, die den Autor als diskursregulierende Funktion nach sich zieht,[259] und erst durch Ausübung dieser Funktion werden reale Personen zu ‚empirischen Autoren'[260] und Eigennamen zu den bald schon ‚fetischisierten' Autornamen.[261]

Das zentrale Paradox von Literatur im Druckzeitalter und hier insbesondere seit dem 18. Jahrhundert ist, dass nicht nur Barthes' Schreiber, sondern auch die von ihm als Autor bezeichnete Instanz „keine Existenz [hat], die seinem Schreiben voranginge", dass aber diese Instanz mit dem Erscheinen des Buches eine Geschichte erhält, indem der Text zugleich zum Dokument der Vergangenheit des Autors wird. Dies ist das Resultat einer historischen Entwicklung, in der Autorschaft und Text über die schöpferische Originalität des Individuums, die sich in den produktiven Tätigkeiten zeigt, eng miteinander verknüpft werden. Erschaffen sind damit aber nicht zwei zentrale Kategorien des modernen Literatursystems, mit Autor und Werk treten zugleich zwei wirkmächtige Singulare in Erscheinung.

2.4 Doppelte Autonomie: Goethe, Moritz

Diese Tendenz zur Überlagerung von Autor und Werk nähert sich schon um 1800 unweigerlich einer gefährlichen Aporie an: So ist polemische Originalitätsbehauptung nicht nur gegen die Nachahmung, mithin gegen das Epigonale gerichtet, sondern sie distinguiert sich auch deutlich als Kunst im emphatischen Singular, indem sie sich gegen das ‚nur' Gefällige wendet. Originalität bringt solcherart mit dem Neuen gerade jene Kategorie zum Erscheinen, die in anderer Form zwar, aber eng verwandt (und katalysiert durch die Expansion des Literaturmarktes im ausge-

---

im Urheberrecht vgl. Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Auffällig ist, dass selbst in weitgehend textzentrierten Ansätzen der Literaturtheorie der Autor als notwendige Produktionsinstanz erhalten bleibt. Motiviert wird dies in der jüngeren Vergangenheit auch von dem erstarkten Interesse für den genetischen Prozess des Schreibens, für das sich unweigerlich die Frage stellt, welche Instanz einen Text schreiben sollte, „wenn nicht ein Autorsubjekt, das sich im Akt des Schreibens gleichermaßen konstituiert wie reflektiert" (Büttner u. a.: Einleitung, S. 23). In dieser Funktion wurde der Autor aber selbst von Barthes nicht für tot erklärt (vgl. Barthes: Tod des Autors, S. 188).

259 Siehe dazu Foucault: Was ist ein Autor?

260 Der Begriff des empirischen Autors wird schon seit dem frühen 20. Jahrhundert verwendet, um etwa den Autor vom ‚lyrischen Ich' zu unterscheiden (Susman: Wesen der deutschen Lyrik) und er taucht noch als Element der 2001 von Heinrich Detering versuchten Autorschafts-Typologie auf. Der empirische Autor ist dort die „außertextuelle Instanz des Texturhebers/-produzenten (unter Betonung dieser Funktion oder unter Einbeziehung auch weiterer Eigenschaften)" (vgl. Detering nach Polaschegg: Diskussionsbericht, S. 323).

261 Vgl. Wetzel: [Art.] Autor/Künstler, S. 512.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

henden 18. Jahrhundert)[262] auch zum Motor der populärkulturellen und selbst noch der seriellen Produktion gerät.[263] Sie muss es folglich in spezifischer Weise tun. Denn populäre (‚heteronome') wie emphatisch künstlerische (‚autonome') Werke unterliegen, aus unterschiedlichen Gründen und in anderen Adressatenkreisen zwar, ganz ähnlichen Bewertungskategorien, die über das Gelingen oder Misslingen im jeweiligen Subfeld der Literatur entscheiden und bisweilen sogar bereits die Zugehörigkeit dazu regeln. Es handelt sich dabei in vorderer, wenn nicht erster Reihe um das Neue und das Interessante.[264] Denn nicht nur das breite, lesehungrige Publikum verlangt interessante Werke, sondern jede künstlerische Hervorbringung, sofern sie als gelungen gelten will, muss das Interesse seines Publikums wecken können. Auch ein Werk der Avantgarde muss daher, wenn es gleich nur im Ausnahmefall eine breite Öffentlichkeit für sich gewinnen wird, die Aufmerksamkeit von Kritikern und Kollegen, von dem spezialisierten Kreis der ausgebildeten Kenner und selbst produzierenden Kollegen erregen, um überhaupt wahrgenommen und im besten Fall konsekriert zu werden.[265] Die Anforderungen, die Gelingensbedingungen, die implizit an ein Werk der Kunst wie der Literatur gestellt werden, mögen sich je nach Art und Zusammensetzung des Publikums ändern, sie unterliegen jedoch beide einer spezifischen Aufmerksamkeitsökonomie. Neben der Kategorie des Neuen, die auf augenfälligste Weise die Originalität des Werkes und seines Urhebers zu verbürgen verspricht, ist es eben auch die Kategorie des Interessanten, die über Erfolg oder Misserfolg eines Werkes (im breiten ökonomischen, nicht nur im finanziellen Sinn)[266] entscheidet.

---

262 Vgl. Wegmann: Tauschverhältnisse, wo auch weiterführende Hinweise gegeben werden.

263 Um 1800 lässt sich ein erster Aufschwung der Populärliteratur und des Designs feststellen. Diese Koinzidenz ist nicht zufällig, es lässt sich nach Graevenitz: Das Ornament des Blicks, S. 20, sagen „daß unabhängig vom expliziten Wissen der Autoren, die Bildmotive und Strukturen der neuzeitlichen Medienrevolution", die auch in der Bildkunst neuerlich wirksam werden, „alle auf ‚Schrift' und ‚Arabeske' gerichteten Poesie-Begriffe der frühen literarischen Modernen im 19. Jahrhundert maßgeblich geprägt haben". Allgemein zum Kontext der Arabeske um 1800 vgl. Busch: Die notwendige Arabeske, und Oesterle: Das Faszinosum der Arabeske; zur Konfrontation von Kunst und Handwerk vgl. jetzt auch Bies: Wider das Fabrikenwesen.

264 Keineswegs ist das Interessante als einfacher Oppositionsbegriff zum Schönen nach Kant zu verstehen, sondern in seiner Orientierung an der Subjektivität durchaus auch als Teil autonomietheoretischer Entwürfe. Nach Karlheinz Stierle ist „interessant zu sein" bereits in Diderots *Salons* das höchste Lob, „das den höchsten Wert in der Hierarchie der ästhetischen Werte bezeichnet" (Stierle: Diderots Begriff des „Interessanten", S. 66 f.). Zur Verortung des Interessanten im Diskurs des Authentischen um 1800 vgl. etwa Ostermann: Das Interessante. Einige Perspektiven auf den Fortgang gibt Ullrich: Originalitätsdämmerung?

265 Zum literarischen Feld, den Subfeldern und ihren relationalen Logiken vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst.

266 Vgl. dazu den Vorschlag bei Bourdieu: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.

Die Frage, ob ein Werk Interesse wecken kann, wird daher nicht nur auf den Buchmessen und in den Buchhandlungen gestellt, sondern auch in den theoretischen Entwürfen am Ende des 18. Jahrhunderts. Immerhin errechnet sich daraus nicht nur der Erfolg eines Kunstwerks auf dem Markt,[267] sondern es lässt sich daran auch die Angemessenheit der künstlerischen Bearbeitung eines Stoffes bemessen. Daher bemerkt Goethe 1798 im Rahmen seiner programmatischen *Einleitung* in die von ihm selbst herausgegebene Kunstzeitschrift *Propyläen*, die seine Autorität in Fragen der ästhetischen Theorie noch weiter festigen sollte, ganz in diesem Sinn: „Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Characteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Werth hineinlegt."[268] Und auch seine Wertschätzung der antiken Laokoon-Gruppe, die in dem paradigmatischen Aufsatz *Ueber Laokoon* ihren stärksten Ausdruck findet, gründet insbesondere darauf, dass es dem Künstlerkollektiv, das sich aus den Rhodischen Bildhauern Hagesandros, Athanadoros und Polydoros zusammengesetzt haben soll, gelungen ist, den „Moment des höchsten Interesse" darzustellen.[269] Der Unterschied zwischen Natur und Kunst besteht daher – zumindest in der Theoriebildung der *Propyläen*, die als ein Höhe- und Umschlagspunkt klassizistischer Autonomietheorie begriffen werden kann[270] – nicht zuletzt in der ästhetischen Profilierung bedeutender, interessanter Momente. Besonders deutlich tritt dies zutage, wenn sich der Künstler mit jenen ‚gleichgültigen Gegenständen' befasst, die im hierarchisierten System des Aufsatzes *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* den Übergangsbereich zwischen ‚vortheilhaften' und ‚widerstrebenden' Bildthemen ausmachen. Hier nämlich

> tritt der Fall ein, daß der Künstler, im eigentlichsten Sinne, das Kunstwerk selbst erschafft, weil er nothwendig dafür sorgen muß, durch Ausbildung des Ganzen, durch kluge Erfindungen im Einzelnen, welche nach den Umständen von seiner Willkühr abhängen, dem Werk ein Interesse zu geben. Da der Stoff selbst keinen Werth hat, sondern blos leidend ist, so kommt es ganz darauf an, was er aus demselben machen will und kann.[271]

267 Vgl. Wetzel: [Art.] Autor/Künstler, S. 512.

268 Goethe: Einleitung, P I.1, S. XIX.

269 Goethe: Ueber Laokoon, P I.1, S. 15. Grundlegend zu Bedeutung und Funktionsweise von Goethes bildbeschreibendem Verfahren im Laokoon-Aufsatz vgl. Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 113–116.

270 Zur problematischen Fundierung dieser Beschreibung in der ambivalenten Weimarer Autonomietheorie vgl. Ehrmann: Bildverlust.

271 Meyer/Goethe/Schiller: Gegenstände, P I.2, S. 50.

Daher möchte Meyer diese Klasse „unthätige Gegenstände nennen", denn sie „hängen ganz von der Behandlung ab, sie sind unbedeutend, wenn nicht das Genie des Künstlers Gehalt hineinlegt".[272] Kommt also der Bildgegenstand nicht von sich aus der Ausführung entgegen, muss der Künstler seine ästhetische Kraft unter Beweis stellen, weil nun das Gelingen des Werkes maßgeblich von seiner formenden Bearbeitung abhängt. Damit ist hier allerdings nicht das handwerkliche Vermögen in der Ausführung gemeint; es geht nicht um die korrekte Führung des Pinsels oder den gekonnten Einsatz des Meißels, sondern um die gedankliche Disposition, die den rohen Gegenstand erst aus dem Bereich der Natur, des Mythos oder der Geschichte ins Ästhetische transferiert, indem sie ihn zur künstlerischen Darstellung macht. ‚Vortheilhafte Gegenstände' können diese Arbeit zwar erheblich erleichtern, ersetzen können sie sie aber nicht. Sie sind der Kunst zwar „angemessen und bequem" und das „Werk liegt gleichsam schon im Keime darinn", doch wächst es erst „unter der pflegenden Hand des Künstlers schnell hervor".[273] Deutlich abgesetzt werden die ‚vortheilhaften' und die ‚gleichgültigen' Gegenstände von den ‚wiederstrebenden', an denen „alle Mühe verlohren [ist], weil sie dem Beschauenden nicht deutlich werden können. Geschmack und Kunst erschöpfen ihre Kräfte umsonst daran, und werden zwar endlich ein angenehmes, wohl in die Augen fallendes Bild zuwege bringen, aber bedeutend, allgemein wirkend kann es nicht werden".[274]

In einer Volte auch gegen das dekorative Handwerk, mithin gegen das aufkommende ‚Design',[275] das zur größten Konkurrenz der ‚freien' Kunst zu werden begann, wird bereits das in vielfacher Hinsicht gelungene, aber eben *nur* ‚wohl in die Augen fallende' Bild aus dem eng gezogenen Kreis emphatischer Kunst ausgeschlossen. Das Interessante rückt so in begrifflich-konzeptionelle Nähe zum Bedeutenden und opponiert darin dem Gefälligen.

Das ist auch insofern im Kontext einer diskursgeschichtlichen Untersuchung der Vormachtstellung einsamer Autorschaft interessant, als damit eine Verschiebung des vor allem von Karl Philipp Moritz und Immanuel Kant folgenreich geprägten dreipoligen Verhältnisses angezeigt ist. Zwischen das Angenehme, das Nützliche (oder Gute) und das Schöne tritt hier das Bedeutende (Interessante), das den in der beständig gesteigerten Emphase autonomietheoretischer Überlegungen sukzessive an den Rand gedrängten Urheber eines Werkes wieder in den Blick rückt. In Moritz' Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wird der Künstler sogar zum nur ausführenden Medium der eigentlich schöpferisch agie-

272 Meyer/Goethe/Schiller: Gegenstände, P I.1, S. 22.

273 Meyer/Goethe/Schiller: Gegenstände, P I.1, S. 22.

274 Meyer/Goethe/Schiller: Gegenstände, P I.1, S. 22.

275 Vgl. auch das von Friedrich Justin Bertuch um 1800 in Weimar herausgegebene *Journal des Luxus und der Moden*. Siehe weiterführend auch Borchert/Dressel (Hg.): Das *Journal des Luxus und der Moden*, und Gibhardt: Der Klassizismus und die Moden.

renden Natur depotenziert: „Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist […] im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur; welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren grossen Plan gehörte.“[276] Dieses zugleich künstlich und natürlich Schöne betrachte man nach seinem erst verspätet berühmtgewordenen *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* nicht wie ein gewöhnliches Werk menschlicher Kultur, mithin „nicht, in so fern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, in so fern man es betrachten kann. Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unsrer bedarf, um erkannt zu werden.“[277]

Der Begriff der ‚Werkherrschaft‘ verkehrt darin seine Bedeutung, denn es ist hier tatsächlich das schöne, mithin autonome Werk, das selbstständig mit einem Betrachter interagiert, der in der Folge sogar noch theoretisch aufgewertet wird. Denn die Werke, können hier zwar ganz ohne die (virtuelle) Präsenz eines menschlichen Urhebers auskommen, sie können aber, „als solche, nicht wohl ohne unsre Betrachtung bestehen.“[278] Moritz geht noch weiter. Indem er seine Unterscheidung zwischen Schönem, Nützlichem und Angenehmem (wie in ähnlicher Weise auch Kant) letztlich ebenso sehr von den Eigenschaften der Dinge wie von einer bestimmten Wahrnehmungshaltung abhängig macht, kulminiert die Aufwertung des Betrachters erst in seiner Hypostasierung als zweitem Schöpfer oder Vollender: „Jemehr wir sie [die Werke, D. E.] also entbehren können, desto mehr betrachten wir sie um ihrer selbst willen, um ihnen durch unsre Betrachtung gleichsam erst ihr wahres volles Dasein zu geben.“[279]

Damit ist auch eine entscheidende Differenz zwischen den von Goethe und Moritz vertretenen ästhetischen Autonomietheorien bezeichnet.[280] Folgt man Martha Woodmansee, dann kann man zumindest Moritz’ Autonomietheorie auch als eine Art von religiösem Glaubensbekenntnis lesen: „The mode of reception he describes here follows just as necessarily for Moritz from the nature of the work of art as does religious piety from the nature of the Deity. God is an end in Himself, perfectly self-sufficient.“[281] Sie folgert daraus: „In its origins, the theory of the

276 Moritz: Schriften, S. 73.

277 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 228. Vgl. zu dieser Problematik auch Fischer: Kunstautonomie.

278 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 228.

279 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 228.

280 Die Forschung hat, nicht zuletzt aufgrund ihrer persönlichen Bekanntschaft und gegenseitigen Sympathien, auch die ästhetischen Theorien immer wieder enggeführt. Vgl. etwa Dörr: „Reminiscenzien“, Landgraf: Self-Forming Selves, und Eckle: „Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir“; kritischer und auch differenzierter dagegen Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 467–499.

281 Woodmansee: The Interests in Disinterestedness, S. 20.

autonomy of art is clearly a displaced theology."[282] Diese These hat freilich einiges für sich, so lange man sie nicht zu Ende denkt. Denn Werk und Gott sind wohl beide in sich selbst vollendet, dieser aber ist ein Schöpfer, jenes eine Schöpfung. Auch wäre es – in Umkehrung der Argumentationsrichtung – fraglich, ob eine Theorie überhaupt noch *Theo*logie sein könnte, für die Gott „nicht wohl ohne unsre Betrachtung bestehen"[283] kann. Man muss aber gar nicht bis auf das vielleicht nicht theologische, gewiss aber auch ohnedies prekäre epistemologische Fundament der Autonomietheorie der Kunst zurückgehen,[284] um die internen Differenzen, insbesondere zwischen Moritz und Goethe, wahrnehmen zu können.

In Goethes Variation der wohl bedeutendsten ästhetikgeschichtlichen Entwicklung um 1800 kommt dem bei Moritz weitgehend zum Verschwinden gebrachten schöpferischen Individuum eine entscheidende Rolle zu. Bereits der programmatische Aufsatz *Ueber Laokoon* kann dies verdeutlichen, der die Aktivität der Urheber von Beginn an betont. So könnte man auch den Mythos des Laokoon für die bildenden Künste durchaus unter die Klasse der ‚unthätigen',[285] wenn nicht gar unter die widerstrebenden Gegenstände rechnen, da der eigentliche Konflikt und Grund, die Tötung des Priesters und seiner Söhne durch von Gotteshand gesandte Schlangen, undarstellbar bleiben muss. Die Anfang des 16. Jahrhunderts wieder aufgefundene Statuengruppe figuriert dennoch als das „geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit",[286] und Goethe führt das auf einen einfachen Umstand zurück: Laokoon wurde als Mensch dargestellt, „von allem poetischen und mythologischen Beywesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht".[287] Der eigentliche Wert dieses für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts bedeutendsten Werks liegt damit in der konzeptionellen Modifikation des Stoffes durch die Künstler. Darauf zielt der gesamte Aufsatz: „Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossnen Augen, davor, man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen".[288] Nicht allein die ‚Schönheit' oder das ‚Ideal' wird auf diese Weise wahrgenommen; die Methode dient dem Erfassen der „Intention", weshalb hier zugleich die Künstler zum Gegenstand der ‚ästhetischen Erkenntnis'[289] werden.

Wenn daher Goethe „kühnlich" behaupten kann, „daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe, und alle Kunstbedingungen glüklich erfülle", dann

282 Woodmansee: The Interests in Disinterestedness, S. 20.
283 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 228.
284 Vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 493.
285 Meyer/Goethe/Schiller: Gegenstände, P I.1, S. 22.
286 P I.1, S. 18.
287 P I.1, S. 7.
288 P I.1, S. 8.
289 Vgl. Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 228. Dazu Fischer: Kunstautonomie, S. 258 f.

deshalb, weil es deutlich anzeigt, „daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bey Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweißt, und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur, in der Kunstnachahmung, zu mäßigen und zu bändigen versteht".[290] In dieser Passage, die nicht nur auf Mäßigung und Bändigung zielt, sondern vor allem die als Herrschaft über den Stoff wie über das Material verstandene Meisterschaft des Künstlers ausstellt, ist das Weimarische Kunstprogramm konzise zusammengefasst. Da aber die Herrschaft des Künstlers nicht mit der Vollendung der Bearbeitung endet, sondern sich noch in das Kunstwerk selbst einschreibt,[291] wird der Schöpfer in der Schöpfung präsent gehalten. Der Weimarische Klassizismus propagiert so nicht nur die Unabhängigkeit des Werks, sondern erscheint zugleich als Autonomietheorie der Autorschaft.[292]

Indem Goethe und Moritz die im Kern übereinstimmende Autonomietheorie der Künste, insbesondere in der dem Urheber zugewiesenen Rolle, ganz unterschiedlich akzentuieren, erzeugen sie eine spezifische Differenz, die auch auf das problematische Verhältnis von individueller und kollektiver Autorschaft um 1800 hinweist. Denn während Moritz den Betrachter aufwertet und ihn sogar zum eigentlichen Vollender des in dieser Hinsicht noch nicht völlig ‚in sich selbst vollendeten' Werks macht, entwirft Goethe die Szene einer ästhetischen Kommunikation zwischen Schöpfer und Betrachter.[293] Goethes Entwurf vollzieht keinen Bruch mit der von Moritz vertretenen Autonomieidee, er kehrt aber die Aufstiegsbewegung vom Künstler über das Werk zum Betrachter um. Zwar bleibt das Werk Gegenstand der Kontemplation und Bewunderung, der Betrachter ist aber nicht mehr eigentlicher Vollender, er darf keinesfalls sich selbst in die Wahrnehmung des Werks mit einbringen, sondern muss vielmehr darauf achten, nicht „mit einem starren, beschränkten Eigensinn, sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen".[294] Es war zwar gewiss nicht als Polemik gedacht, ruft aber in Aspekten auch den von Moritz entworfenen Betrachter auf, wenn der „Anwald des Künstlers" in Goethes Gespräch *Ueber*

290 P I.1, S. 17.

291 „Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen" (P I.1, S. 4) und kodiert damit die ordnende Meisterschaft des Künstlers.

292 Zur Autonomie der Kunst und der Künstler gehört, etwa nach Bourdieu: Mais qui a créé les créateurs, S. 208 f., auch die Vorstellung der Beginnlosigkeit der Schöpfung und der paradoxen Figuration des ungeschöpften Schöpfers: „L'autonomie de l'art et de l'artiste, que la tradition hagiographique accepte comme allant de soi, au nom de l'idéologie de l'œuvre d'art comme ‚création' et de l'artiste comme créateur incréé, n'est pas autre chose que l'autonomie (relative) de cet espace de jeu que j'appelle un *champ*, autonomie qui s'institue peu à peu, et sous certaines conditions, au cours de l'histoire."

293 Vgl. dazu auch Ehrmann: Bildverlust.

294 P I.1, S. XXIX.

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke den ‚gemeinen Liebhaber' von der eigentlichen ästhetischen Erkenntnis ausschließt, weil er davon gar „keinen Begriff" habe.[295] Ein solcher kleinmütiger Betrachter „behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrift".[296]

> [A]ber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt, er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu geniessen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen, und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.[297]

Die dreigliedrige Reihe des Ästhetischen nimmt damit bei Goethe genau die umgekehrte Richtung wie bei Moritz: Der Betrachter ist nicht mehr der Kulminationspunkt, sondern wird auf der untersten Stufe verortet. Von dort aus betrachtet er das Kunstwerk nicht nur als ‚In-sich-selbst-Vollendetes', sondern nimmt es auch als ein Vehikel, um sich selbst zum Künstler zu erheben. Das Werk wird so zum Mittel der Kommunikation nicht nur urheberschaftlicher Intentionen, sondern auch zum Modell einer höheren Existenzweise. Goethes unter den Vorzeichen des Klassizismus reformulierte Autonomietheorie erweist sich darin als eine Inauguration emphatisch individueller Autorschaft.

2.5 Körper schreiben um 1800

Der Effekt dieser Verschiebung zwischen Moritz und Goethe ist im gegenwärtigen Kontext besonders bemerkenswert, weil damit auch eine distinkte Aneinanderreihung von Individuen naturalisiert wird,[298] die relativ unvermittelt sowohl kollaborativer Produktion als auch kollektiver Autorschaft entgegensteht: Ins Zentrum der ästhetischen Kommunikation rückt der schöpferische Künstler. Die ‚Originalität' eines Werks stellt sich dann nicht mehr in der Neuheit des gewählten Stoffes unter Beweis;[299] sie ist in erster Linie Effekt der Originalität seines indivi-

295 Ein wahres Kunstwerk „will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt seyn, und dieser findet das Fürtrefliche, das in sich Vollendete, auch seiner Natur gemäß" (P I.1, S. 64).

296 P I.1, S. 64.

297 P I.1, S. 64 f.

298 Sie reicht von individueller Autorschaft über individuelle Werke hin zu individuellen Betrachtern.

299 Eingelöst wird damit auch die Forderung von Young: Conjectures, S. 22: „As far as a regard to Nature, an sound Sense, will permit a Departure from your great Predecessors; so far, ambitious-

duellen Schöpfers. In dieser Konzeption rücken Autor und Werk in jene Beziehung der Nähe, die häufig als Authentizität bezeichnet wurde.[300] Man hat darunter nicht zuletzt „das entscheidende Kriterium einer Kunst verstanden, die darin echt und unverfälscht ist, daß sie sich von Nicht-Kunst unterscheidet".[301] Damit ist auch ein wesentlicher Grund für die Verstärkung der diskursiven Hegemonie individueller Autorschaft um 1800 angesprochen. Denn nachdem Literatur um 1770 emphatisch ihre Unterschiedenheit von allen übrigen sprachlichen Hervorbringungen eingefordert hatte,[302] steht sie am Ende des Jahrhunderts bereits vor einem neuen Problem: Wie sollte man sich zu jener unabweislich schon populären und immer populärer werdenden Spielart der Literatur selbst verhalten, die auf Unterhaltung und leichte Konsumierbarkeit zielte?

Die Reaktion war bemerkenswert. Mit großer Einhelligkeit, aber nicht konzertiert, begann ein Teil der Schriftsteller ihre Werke als *Kunst* im emphatischen Singular gegen die übrige Literaturproduktion ihrer Zeit abzugrenzen. Sie sei entweder von regelhafter Einförmigkeit oder leichtzugänglicher Oberflächlichkeit gezeichnet und reüssiere nur deshalb bei jenem großen Teil der Öffentlichkeit, den schon Schiller in seiner Rezension von Bürgers Gedichten mit „dem schwankenden Wort ‚Volk'" bezeichnet hat.[303] Indem er einen „sehr große[n] Abstand" zwischen der „Auswahl einer Nation und der Masse derselben" ausmacht,[304] impliziert für Schiller die „sich ausschließend der Fassungskraft des großen Haufens" bequemende Popularität zugleich, „auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun".[305] Auf welcher Seite Schiller selbst steht, wird nicht erst aus seinem abschließenden Apell, „die *Partei der Kunst* zu ergreifen", deutlich.[306] Auffällig ist dabei, dass Schiller lange vor dem ersten persönlichen Aufeinandertreffen mit Goethe für sich bereits eine ähnliche Perspektive gewonnen hat. Denn auch bei Schiller ist das Verhältnis zwischen Künstler und Leser klar geregelt, indem eine der Pädagogik abgelernte Hierarchie in Anschlag gebracht wird. Darin ist „nur das große

ly, depart from them; the farther from them in *Similitude*, the nearer are you to them in *Excellence*; you rise by it into an *Original*; become a noble Collateral, not an humble Descendant from them."

300 Zur historischen Entwicklung des Konzepts vgl. etwa Knaller: Ein Wort aus der Fremde, und Knaller/Müller (Hg.): Authentizität.

301 Ostermann: Die Authentizität des Ästhetischen, S. 11: „Die Formel der ‚Authentizität des Ästhetischen' meint hier vielmehr den ästhetischen Geltungsanspruch selbst. Gefragt wird: was macht die Kunst *als* Kunst authentisch, und wie kann der Eigenwert der Kunst aus sich selbst heraus, ohne Rekurs auf sekundäre Wirkungsfunktionen oder Darstellungsaufgaben, begründet werden?"

302 Vgl. Bosse: Der Bruch um 1770.

303 Schiller: Über Bürgers Gedichte, SNA 22, S. 247.

304 Schiller: Über Bürgers Gedichte, SNA 22, S. 247. Zu den damit gut konvergierenden Subfeldern der eingeschränkten und der Massenproduktion vgl. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 340–349.

305 Schiller: Über Bürgers Gedichte, SNA 22, S. 248.

306 Schiller: Über Bürgers Gedichte, SNA 22, S. 258.

Dichtergenie [...] imstande, den Freund des Schönen an die *höchsten* Foderungen der Kunst zu erinnern".[307]

Dass der Dichter überhaupt eine solche pädagogische Funktion ausüben kann, liegt daran, dass er als ‚Künstler' entworfen wird, und seine Hervorbringungen sind nur aufgrund seiner Künstlerschaft auch Werke der Kunst. Diese engste Verbindung von Werk und Schöpfer (griech. *authéntēs*) ist es, die überhaupt den Unterschied zu allen anderen (dissoziierten) künstlerischen Praktiken sinnfällig macht und so die Demarkationslinie von Kunst und Nicht-Kunst innerhalb der Literatur entstehen lässt. Das „Problem der ästhetischen Authentizität" ist damit nicht unbedingt an das historische Auftauchen der Autonomietheorie der Künste gebunden, es knüpft sich nicht entschieden an den Zeitpunkt, ab „dem es keine objektiven Kriterien mehr für die sachgerechte Herstellung und angemessene Rezeption von Kunst gibt".[308] Vielmehr scheint Authentizität der nachdrücklichen Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst zu dienen.[309] Sie lässt „einen Raum möglichen Handelns" entstehen, „in dem das selbstgeschaffene Gebilde nicht ein dem Produzenten fremdes ist, sondern den Strukturen seiner je eigenen Subjektivität aufs vollkommenste entspricht."[310] Indem sich der epistemische Sonderstatus der Kunst solcherart auf die Genialität ihrer Schöpfer gründet, gewinnen auch die Gesten der Authentizität an Bedeutung, mit denen Autoren *und* Werke zum Erscheinen gebracht werden.

Wieder ist es Schiller, diesmal in der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, der die Sichtbarmachung dieses grundsätzlich schwer greifbaren Zusammenhangs theoretisiert. Aus der für sich unsichtbaren „naiven Denkart fließt nothwendigerweise auch ein naiver Ausdruck sowohl in Worten als Bewegungen, und er ist das wichtigste Bestandstück der Grazie."[311] Es ist besonders bemerkenswert, dass Schiller hier nicht nur in erwartbarer Weise den sprachlichen Ausdruck mit der Denkart korreliert, sondern zugleich den Körper mit ins Spiel

307 Schiller: Über Bürgers Gedichte, SNA 22, S. 258.

308 Ostermann: Die Authentizität des Ästhetischen, S. 12, führt weiter, mit noch gesteigerter Emphase aus: „Unter den Bedingungen ästhetischer Autonomie kann die Authentizität der Kunst nicht mehr an der schönen Form des Artefakts oder an spezifischen Kunstwirkungen abgelesen werden; sie muß vielmehr in den Strukturen der ästhetischen Erfahrung aufgesucht werden, für die es jedoch keinen reinen Begriff geben kann."

309 Unter dem Regime des Marktes wird Kunst auch und gerade dann zum Ding, zu einem ‚hochsignifikanten Objekt', wenn es sich dieser Logik im Zeichen der Autonomie zu entziehen sucht. Es wäre in diesem Zusammenhang auch zu fragen, ob es eine tatsächliche Autonomie, wie es von Bourdieu nahgelegt wird, jemals gegeben hat oder ob der Autonomisierungsdiskurs überhaupt nur unter den Bedingungen der „gegenseitigen Durchdringung der Welt der Kunst und des Geldes" statthaben konnte (vgl. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 530).

310 Bürger: Prosa der Moderne, S. 14.

311 Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20, S. 425.

bringt.[312] Der Leib des Autors und der Schriftkörper des Werks werden in der Folge austauschbar. Denn während in einem dem „Schulverstand"[313] folgenden Werk „das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt," springe im Text eines Genies „wie durch innere Nothwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor, und ist so sehr eins mit demselben, daß selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblößet erscheint."[314] Wenn sich also der Geist eines Genies materialisiert, dann auf dem Weg unmittelbarer Entsprechung – unabhängig von der physischen Materialität des jeweiligen Körpers. Oder in Schillers Pointierung: „Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nackend läßt, da ihn die andre nie darstellen kann, ohne ihn zugleich zu verhüllen, ist es, was man in der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt."[315]

Damit ist aber zugleich die hegemoniale Stellung der individuellen Autorschaft nahezu unverrückbar geworden. Denn wenn Werke, nach dieser Zeichenrelation der größtmöglichen Unmittelbarkeit, nur Ausdruck oder Materialisierung ihres genialen Ursprungsorts sind, werden Kollaborationen zwar nicht unmöglich gemacht, wohl aber nachhaltig aus dem Bereich eigentlich künstlerischer Produktion eskamotiert. „Die *bloße* Stimulierung der Affekte, die Herstellung des Angenehmen *und sonst nichts* signalisiert jetzt Nichtauthentizität, Pseudokunst, Kitsch."[316] Daher begegnen um 1800 vielfach Überprononcierungen jener Wahrheit, die im Selbstausdruck begründet liege. Johann Heinrich Jung-Stilling, in pietistischer Emphase die Beteuerung gegenüber den Adressaten mit einer Anrufung Gottes vermischend, schreibt etwa: „Du innigst und unaussprechlich Naher! Weißt, daß das, was ich da geschrieben habe, Wahrheit ist."[317] Albrecht Koschorke hat im Zusammenhang der Briefkommunikation des 18. Jahrhunderts betont, „daß es auf dem höchsten Niveau der epistolaren Verzückung nicht mehr um eine spezifische Mitteilung geht."[318] Das Schreiben werde zu ‚reiner Innerlichkeit', die sich

312 Zu den Folgen dieser schriftkörperlichen Verquickung vgl. Kap. vier.

313 Vgl. Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20, S. 425 f.: „Mit dieser naiven Anmuth drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus; es sind Göttersprüche aus dem Mund eines Kindes. Wenn der Schulverstand, immer vor Irrthum bange, seine Worte wie seine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik schlägt, hart und steif ist, um ja nicht unbestimmt zu seyn, viele Worte macht, um ja nicht zu viel zu sagen, und dem Gedanken, damit er ja den Unvorsichtigen nicht schneide, lieber die Kraft und die Schärfe nimmt, so giebt das Genie dem seinigen mit einem einzigen glücklichen Pinselstrich einen ewig bestimmten, festen und dennoch ganz freyen Umriß."

314 Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20, S. 426.

315 Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, SNA 20, S. 426.

316 Ostermann: Das Interessante.

317 Jung-Stilling an Berger, 23.8.1800, Jung-Stilling: Briefe, S. 139.

318 Koschorke: Körperströme, S. 217.

analog in ‚reiner Medialität' ausdrücke. Diese hat „insofern Tendenz zu der Tautologie ‚ich schreibe, daß ich Dir schreibe', was soviel heißt wie: ‚ich verstumme in gefühlvoller Andacht', und: ‚ich fließe in Dich hinüber'."[319] Damit wird (man müsste etwas nivellierend ergänzen: in erster Linie) kein Inhalt mehr mitgeteilt, dafür etwas viel Bedeutenderes: ein Verfasser.

Der empfindsame Briefwechsel wird damit auch zum Modell des dominanten Paradigmas individueller Autorschaft. Denn indem das autonome Werk zum durchsichtigen Medium wird, das den Urheber erscheinen lässt, wird es auch zum Kanal seines Überfließens. Es ist auch der darin grundgelegte spezifische Umgang mit Kunstwerken, der als Bestandteil einer im Feld registrierbaren und registrierten ‚posture'[320] Autorschaft neu strukturiert und Dichter hierarchisiert.[321] In sich selbst ruhende Authentizität wird nun zur Möglichkeitsbedingung poetischen Schreibens und (gestisch verstärkte) Einsamkeit zu ihrem sichtbarsten Ausweis.

2.6 Übertritte: Goethes Politik des Schreibraums

Als Goethe 1788 aus Italien zurückkehrt, verfügt er bereits in wesentlichen Zügen über jene Theorie des autonomen Werks, die den Blick des Betrachters auf den Künstler lenken soll. Dass es ihm auf seiner Reise gelungen ist, über die Funktionalisierung einsamer Orte seine Autorschaft diskursiv zu reinigen und mit Authentizität zu verknüpfen, erhält damit gesteigerte Bedeutung. Die Rückkehr dieses Dichters ins geheime Konsilium macht nun das vielleicht wichtigste Resultat der Reise sichtbar: An den Ortswechsel war fortan das Versprechen geknüpft, durch den Austritt (Ekstase) aus dem Ministeriellen zugleich den Eintritt in den sozialen Ausnahmezustand[322] des Poetischen zu ermöglichen. Der Aufenthaltsort kann in dieser Konstellation keine einfache Gegebenheit, keine bloß kontingente Rahmenbedingung des Schreibens mehr sein, sondern wird zum Mitspieler im Prozess künstlerischer Kreativität. Allerdings erscheint er dabei nicht für sich schon als Ort, sondern er wird erst dazu, indem er als das Lokal bestimmter Praktiken,[323]

---

319 Koschorke: Körperströme, S. 217.

320 Vgl. Meizoz: Die posture.

321 Dass Bourdieus Habituskonzept auch als Beschreibung eines bestimmten Umgangs mit den Dingen gelesen werden kann, schlägt Hahn: Materielle Kultur, S. 59 f., vor.

322 In einer Übertragung des Konzepts des Ausnahmezustands von Agamben: Homo sacer und Agamben: Ausnahmezustand.

323 Erst durch diese produktiven Tätigkeiten und durch die Praxis des Entfernens, also des Durchschreitens eines Raumes wird Jena im sozialen wie künstlerischen Sinn positioniert und zum Ort. Zum Verhältnis von Raum und Ort sowie allgemein zu ‚Praktiken im Raum' vgl. Certeau: Kunst des Handelns, bes. S. 179–238.

als räumliche Ausnahme und Differenz markiert wird.[324] Durch die veränderte Position im sozialen Koordinatensystem des Herzogtums Sachsen-Weimar erscheint Goethe nun auch als Person – nur graduell zwar, doch bedeutsam – vom dichtenden Beamten hin zum beamteten Dichter verschoben.[325] Diese Verschiebung ist in einer solchen differentiellen Logik des Ortes bereits den Zeitgenossen aufgefallen. Es ist genau diese Korrelation von räumlicher und habitueller Veränderung,[326] die daher auch Friedrich Schillers Frau Charlotte im Oktober 1797 in einem Brief an Friedrich von Stein bemerkt. Goethe sei „auch hier [in Jena, D. E.] viel anders, es ist recht eigen welchen Eindruck der Ort auf ihn macht, in Weimar ist er gleich steif und zurückgezogen, hätte ich ihn hier nicht kennen lernen, so wäre mir viel von ihm entgangen und gar nicht klar geworden."[327] Nicht ohne weiteres ist dies aber, wie Charlotte Schiller vermutet,[328] auf Goethes „häusliche[ ], zu der Welt in Weimar nicht passende[ ] Verhältnisse"[329] zurückzuführen. Schon früher nämlich und bisweilen mit einiger Regelmäßigkeit war Goethe für mehrere Tage oder Wochen nach Jena gereist;[330] Christiane Vulpius war dabei nur in den seltensten Fällen zugegen. Ein anderes Prinzip als das der Flucht vor den Reaktionen auf die

---

324 Diese räumliche Differenz funktioniert wie der dichterische Ausnahmezustand im Modus des Direktionalen bzw. der Einseitigen Unterscheidung im Sinne Deleuzes: „Das Unbestimmte ist völlig indifferent, ebenso unbestimmt aber sind frei treibende Bestimmungen im Verhältnis zueinander. […] Die Differenz ist jener Zustand, in dem man von DER Bestimmung sprechen kann. Die Differenz ‚zwischen' zwei Dingen ist bloß empirisch, und *die* entsprechenden Bestimmungen sind nur äußerlich. Stellen wir uns aber anstatt eines Dings, das sich von einem anderen unterscheidet, etwas vor, das sich unterscheidet – und doch unterscheidet sich *das, wovon* es sich unterscheidet, nicht von ihm. […] Man könnte sagen, der Untergrund steige zur Oberfläche auf, bleibe aber weiterhin Untergrund. […] Die Differenz ist diese Fassung der Bestimmung als einseitiger Unterscheidung. Von der Differenz muß also gesagt werden, daß man sie macht oder daß sie sich macht, entsprechend des Ausdrucks ‚einen Unterschied machen'." Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 49 (Hervorhebungen im Original).

325 Im Stile einer Blütenlese geht auch Dwars: Mit Lichtbehagen, S. 13, der Frage nach, ob es „neben dem Frankfurter Patrizierkind und dem Weimarer Staatsminister" auch einen „Jenaer Goethe" zu entdecken gäbe.

326 Dass Ortswechsel und Rollenwechsel häufig korrelieren, bemerkt am Beispiel der Urlaubsreise etwa auch Kreisel: Trends in der Entwicklung, S. 75: „Ortswechsel macht den räumlichen Abstand vom Alltag möglich, Rollenwechsel erlaubt die zumindest zeitweise Distanzierung von Alltags- oder Haushaltspflichten." Den Rollenwechsel unterstreicht auch der Aufenthaltsort: Während Goethe den Weimarer Hof als Untergebener betritt, wird er als Dichter in Jena selbst zum Bewohner eines Schlosses.

327 Charlotte Schiller an Friedrich von Stein, 1.10.[1797], Schiller: Auszüge aus Briefen, S. 142.

328 Zur gesellschaftlichen Tragweite der Mesalliance mit Christiane Vulpius und Spekulationen über mögliche Eifersüchteleien Schillers gibt die Goethe-Biographik Auskunft. Vgl. exemplarisch Boyle: Goethe, Bd. 2, S. 559 f.

329 Charlotte Schiller an Friedrich von Stein, 1.10.[1797], Schiller: Auszüge aus Briefen, S. 143.

330 Die Ortsveränderungen der Jahre 1790–1800 verzeichnet auf anschauliche Weise GTb II,1.

Mesalliance scheint die Oszillationsbewegung zwischen Weimar und Jena in Gang zu halten.

Im Frühling 1798 – zu Beginn des Jahres, das sich werkbiographisch so unscheinbar ausnimmt, das aber unter anderem das Jahr der Gründung der *Propyläen* und dem etwas seltsam anmutenden Fortsetzungsversuch von Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte*[331] geworden ist – versucht Goethe nicht zuletzt, durch die räumliche Entfernung auch eine gewisse Distanz zu seinen dienstlichen Verpflichtungen etwa in der Weimarer ‚Schlossbau-Commission' zu gewinnen[332] und die Strapazen hinter sich zu lassen, die mit dem unerwartet kompliziert und aufreibend gewordenen Ankauf des Gutes in Oberroßla verbunden waren. Diese Angelegenheiten halten ihn über einen längeren Zeitraum hinweg in Weimar fest und vom Schreiben ab. Bevor er daher endlich wieder nach Jena aufbrechen könne, so schreibt er an Charlotte Schiller,

> habe ich noch meinen Pachter in das Roßlaer Gut und Professor Thouret in die hiesige Schloßdecoration einzuführen, ist das geschehen, so werde ich nach dem Beyspiel des Kaiser Asverus sagen:
> Beschlossen hab ich es, nun gehts mich nichts mehr an!
> und zu Ihnen hinüber eilen.[333]

Soweit es die Tagebücher und Briefe zeigen, hat sich Goethe nach diesem Modell stets von den drängendsten Verpflichtungen freigespielt, bevor er nach Jena abgefahren ist.[334] Kaum einmal befasst er sich daher nach seiner Ankunft noch mit etwas anderem als den Wissenschaften und den Künsten, wobei er einmal mehr auf die Verkomplizierung des Austausches mit den Weimarer Kollegen durch die räumliche Entfernung baut. Denn nur noch medialisiert über Briefe oder durch Mittelsmänner könnten die Agenden von hier aus verfolgt werden. Deutlich zur Sprache kommt dies, als Goethe im folgenden Jahr einen Aufenthalt in Jena verlängern möchte, wofür er die Erlaubnis des Herzogs einholen muss. Er wendet sich mit seinem Anliegen allerdings zunächst an Christian Gottlob Voigt. In seinem Brief vom 15. Februar 1799 schreibt er:

---

331 Zu Goethes Fragment gebliebenen Steigerungsversuch des Opernerfolgs vgl. auch Michler: Kulturen der Gattung, S. 295–346.

332 Herzog Carl August hatte im März 1789 ein Vierergremium zum Wiederaufbau des 1774 abgebrannten Stadtschlosses eingesetzt, zu dem von Anfang an auch Goethe zählte. Zum Schlossbau vgl. Scheidig: Das Schloss in Weimar, und Bothe: Dichter, Fürst und Architekten.

333 Goethe an Charlotte Schiller, 18.4.1798, WA IV, 13, S. 122.

334 Vgl. etwa Goethe an Schiller, 3.3.1799, WA IV, 14, S. 30: „Ich betreibe nun meine hiesigen Geschäfte und Angelegenheiten so daß ich mich dadurch auf die nächste Zeit frey mache. Übrigens bin ich vom schlimmsten Humor der sich auch wohl nicht verbessern wird bis irgend eine Arbeit von Bedeutung wieder gelungen seyn wird."

> Können Sie, wenn Serenissimus zurückkommt, vermitteln daß ich vor Ende Monats nicht zurück berufen werde, so geschieht mir eine besondere Freundschaft. Ich bin die zwey Wintermonate in meinen litterarischen Arbeiten sehr zurückgekommen und die Ostermesse fällt zu früh. Wäre in Schloßbausachen ein Dubium, so besuchte mich Prof. Meyer auf einen halben Tag und man könnte alles abthun. Das übrige woraus ich einfließe läßt sich auch von hier aus recht gut besorgen.[335]

Für das Verlängerungsansuchen bedient sich Goethe der doppelten Vermittlung, indem er es in brieflicher Form an Voigt, seinen Kollegen im geheimen Konsilium des Weimarer Herzogs, der auch Mitglied der ‚Schlossbau-Commission' war, richtet. Die in diesem Brief in Aussicht gestellten schriftlichen Korrespondenzstücke und personalen Vermittlungsinstanzen sollen trotz der räumlichen Entfernung – zu dem zu überwachenden Schlossbau in Weimar[336] – eine Erledigung der amtlichen Aufgaben, eine ministerielle Pflichterfüllung *in absentia* ermöglichen. Schnell wird klar, dass damit der Herzog zwar beruhigt, keineswegs aber das Problem der Abwesenheit gelöst werden sollte. Hatten doch bereits die internen Debatten der ‚Weimarer Kunstfreunde' über die Frage der prekären Übersetzbarkeit von Werken bildender Kunst in Texte erwiesen, dass schriftliche Botschaften nur schlecht geeignet waren, um jene ästhetischen und architektonischen Schwierigkeiten zu klären, die sich beim Schlossbau stellen konnten und die als möglicher Ernstfall auch in Goethes Brief aufgerufen werden.[337] Die Abwesenheit des geheimen Rats kann durch Schrift nicht kompensiert werden. Das auf diese Unwägbarkeit reagierende Angebot, Johann Heinrich Meyer – Goethes damaligen Hausgenossen und Berater vor allem in Fragen der bildenden Kunst – als Mittelsmann und physisches Medium einzusetzen, muss daher auch wirklich als Reaktion auf ein mediales Problem gelesen werden. Der Vorschlag erweist sich dabei als eine nur scheinbare Lösung des Problems fehlender Präsenz. Denn durch den Aufwand, den Goethe hier in Kauf zu nehmen bereit ist, wird die Distanz viel eher betont als nivelliert. Das Versenden menschlicher Boten, die als physische Überbringer (Transport)[338] und zugleich als Archive ihrer eigenen sinnlichen Wahrnehmungen (Nachricht) fungieren, könnte zwar das Medienproblem verringern, setzt am Ende aber die Aufgabe und die dafür aufgewendeten Mittel in ein unübersehbares Missverhältnis. Die brieflich aufgezeigten Optionen erfüllen so einen

335 Goethe an Christian Gottlob Voigt, 15.2.1799, WA IV, 14, S. 23.

336 Während ‚Beratung' durchaus als eine nur medial vermittelte Tätigkeit begriffen werden kann, bedingt ‚Überwachung' vor dem Zeitalter der Überwachungskamera stets die Anwesenheit des Beobachters, genauer: die Kopräsenz von Überwachendem und Überwachtem. Vgl. auch das Panoptikum bei Foucault: Überwachen und Strafen.

337 Zur problematischen Übersetzung sinnlicher Eindrücke in textuellen Repräsentationen vgl. Ehrmann: Ordnen und lenken.

338 Vgl. Debray: Einführung in die Mediologie, und die dort vorgenommene Unterscheidung von Kommunikation und Übermittlung.

doppelten Zweck, indem sie die Problematik des verlängerten Aufenthalts nivellieren und zugleich aufgrund des imaginierten Aufwandes tatsächliche Kontaktaufnahmen verhindern sollen. Damit erhält die Betonung der Möglichkeiten des Kontakthaltens einen Doppelsinn, indem gerade damit jene soziale Abgeschiedenheit installiert wird, die als „Erfahrung der Vereinsamung eine typische Entstehungsbedingung von Literatur, eine ‚poetogene Situation' par excellence darstellt."[339] Der Schreibraum wird so auch durch einen medialen Wall gesichert.

Goethe blieb schließlich noch für zwei weitere Wochen in Jena.[340] Es ist ihm offenbar gelungen, den Herzog zu überzeugen und eine Verlängerung zu erwirken; zudem konnte er den weiteren Aufenthalt tatsächlich vor allem seinen poetischen Projekten widmen. Doch Goethe verteidigt mit seinem Aufenthalt im Schloss nicht einfach seinen Arbeitsraum, er selbst ist es auch, der Jena zum utopischen Sehnsuchtsort dichterischer Produktivität stilisiert.[341] Angesichts der stets als Mühsal figurierenden Schlossbauagenden und des gerade abgeschlossenen Ankaufs seines Landgutes artikulierte er Mitte März 1798 in einem Brief an Friedrich Schiller „das größte Bedürfniß wieder einmal ganz in meinem Innern zu leben".[342] Die Konzentration auf sich selbst wird in der dem ausgehenden 18. Jahrhundert eigenen Kombination der beiden Vorstellungen von Kreativität[343] und Genialität[344] zur wesentlichen Voraussetzung jener entäußernden Praxis,[345] aus der

339 Assmann/Assmann: Schrift, Gott und Einsamkeit, S. 13.

340 Seinem Wunsch, dass er „vor Ende Monats nicht zurück berufen werde" (Goethe an Christian Gottlob Voigt, 15.2.1799, WA IV, 14, S. 23), wurde so entsprochen. Kaum einmal wurden seine vor allem literarischen Arbeiten von Briefen an den Architekten Nicolaus Friedrich Thouret (18.2.1799) oder Voigt (19.2.1799) unterbrochen. Vgl. GTb 2.1, S. 283–285.

341 Dies geschieht im Anschluss an den zu diesem Zeitpunkt diskursiv klar reglementierten Modus dichterischer Produktivität, der eng an das Konzept des solipsistischen Schöpfer-Autors gebunden ist. Wenig zielführend erscheint es, diese normative Vorstellung des zeitgenössischen Kunstdiskurses auf ein wie immer zu bestimmendes individualpsychologisches Substrat zurückzuführen. Einen solchen Versuch unternimmt Holm-Hadulla: Leidenschaft, bes. S. 221–232.

342 Goethe an Friedrich Schiller, 14.3.1798, WA IV, 13, S. 92. Der Diskurs des poetischen Solipsismus bindet Goethe noch in der Hochphase der Weimarer Bemühungen um eine klassizistische Ästhetik an die sonst problematisch gewordene Figur Werthers zurück. So schreibt der bereits als problematisch wahrgenommene Titelheld am 22. Mai: „Ich kehre in mich selbst zurük, und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahndung und dunkler Begier, als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt." (Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, S. 17 f.) Noch deutlicher wird die problematische Tendenz, wenn man sieht, dass es im Jahr nach Goethes Brief bei Schlegel: Lucinde, S. 54, heißt: „Ich kehrte in mich selbst zurück und in den neuen Sinn, dessen Wunder ich schaute."

343 Vgl. allgemein Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität; zum „Problem der genealogischen Autorität des kreativen Subjekts" vgl. Blamberger: Geheimnis des Schöpferischen, S. 59–79.

344 Vgl. Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens; zum französischen Kontext Brockmeier: Innovation und Destruktion.

345 Pontzen: Künstler ohne Werk, S. 31, spricht von den Forderungen nach „entäußernder Hervor-

allein Kunst im emphatisch autonomietheoretischen Sinn hervorgehen kann. Diese der Entäußerung vorausgehende Konzentration verdankt sich daher einer Abgrenzung, die das Mauerwerk und die Türen des stillen Jenaer Stadtschlosses allein nicht gewährleisten können; sie resultiert aus einem doppelten Rückzug, einen Wechsel des Raumes nach sich ziehend, der nur durch das Übertreten der leiblichen Grenze zwischen der äußeren Realität und einem ‚geistigen' Innenraum erreicht werden kann. Goethe kultiviert damit selbst eine Vorstellung davon, dass Kunstwerke eng mit jenem Ort verbunden sind, an dem künstlerische Kreativität als das Schöpferische selbst statthat und der als nie zu öffnende ‚black box'[346] jeder hermeneutischen Bemühung und jedem externen Beobachter unsichtbar bleiben muss – dem Inneren des künstlerischen Individuums selbst. Diesen Aspekt des dichterischen Kreativitätsdispositivs rettet er über die symbolische Schwelle, die das Ende seines Aufenthalts in Italien bedeutet.

2.7 Separation: Gemeinsame Gespräche und einsames Dichten in Jena

Da die Behauptung erneuerter ‚Dichterschaft' im Wesentlichen symbolische Handlung ist, wird es diesem Buch in der Folge auch um die Bestimmung des Verhältnisses zwischen den tatsächlich vollzogenen Produktionsweisen und ihren Repräsentationen in Texten und Paratexten zu tun sein. Dass es überhaupt ein näher zu bestimmendes Verhältnis gibt, verweist bereits darauf, dass die beiden Bereiche auseinanderstehen, dass die Orte des Schreibens und des Lesens der Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit folgen. Die insbesondere durch Paratexte modellierten Autoren sind dabei nicht ohne weiteres mit den Schreibern oder Verfassern jener Texte gleichzusetzen, denen sie mit ihren Namen vorstehen und damit einen Ort im biblionomen System der Druckkultur[347] zuweisen. Es geht also um jene Erscheinungsweisen von Autoren und den Produktionssituationen, an denen sie partizipierten, die Stephen Greenblatt mit Blick auf das 16. Jahrhundert in England „*self-fashioning*" genannt hat. Auch für das 18. Jahrhundert in Deutschland gilt – sogar in gesteigerter Form – als Grundvoraussetzung „that […] there were both selves and a sense that they could be fashioned."[348] Seit dem ausgehenden Barock wird diese Formung des Selbst nicht nur als „manipulable, artful proces-

---

bringung" und nach „Originalität", die ein „genieästhetisch kontextualisierter Produktivitätsbegriff" zugleich an den Künstler stellt.

346 Vgl. Mahrenholz: Kreativität.

347 Insbesondere im 18. Jahrhundert und dann noch einmal im Zuge der juristischen Installierung des Autors als Rechteverwerters im Rahmen des Urheberechts wird das Titelblatt formalisiert. Diese Formalisierung, die als Teil eines biblionome Dispositivs fungiert, wirkt zum Teil auch in die digitale Kultur fort.

348 Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning, S. 1.

s"[349] verstanden, sondern verstärkt auch in einem positiven Sinn als „Privatpolitik"[350] begriffen, als Bändigung der stets prekären und sozial wie moralisch gefährdeten Natur des Menschen durch Kultur.

Ventiliert wird diese Vorstellung nicht zuletzt durch die Frühaufklärung, die zwar die *prudentia*-Lehre nicht vollständig verwirft, indes wesentliche Änderungen an ihr vornimmt.[351] Immer problematischer wird in der Folge für die ‚Vernünftigen', an die sich die Klugheitslehre nun richtet, die Orientierung am eigenen Vorteil, die immerhin auch das Auseinanderstehen von Nützlichem und Gutem augenfällig macht. Noch Kant thematisiert das Problem in einer Fußnote zu seiner *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), die an wichtiger Stelle zu stehen kommt. Er bezeichnet dort den Unterschied zwischen der „Weltklugheit" und der „Privatklugheit" über die unterschiedliche zeitliche Konstanz ihrer Wirkung: „Die erste ist die Geschicklichkeit eines Menschen, auf andere Einfluß zu haben, um sie zu seinen Absichten zu gebrauchen. Die zweite die Einsicht, alle diese Absichten zu seinem eigenen daurenden Vortheil zu vereinigen."[352] Die Privatklugheit ist für Kant schon insofern nicht streng abzulehnen oder zu tadeln, als über sie der aus seinem ‚Lebenslauf' gerissene Einzelne die Möglichkeit erhält, aktiv in die Gestaltung seiner Laufbahn einzugreifen und eine ‚Karriere' zu formen.[353] Die Klugheit verbindet sich hier mit einer grundsätzlichen Unsicherheit, denn nur der sittliche (kategorische) Imperativ gilt unumschränkt, während „die Imperativen der Klugheit, genau zu reden, gar nicht gebieten […] können", sondern „eher für Anrathungen (*consilia*) als Gebote (*praecepta*) der Vernunft zu halten sind".[354]

Gerade dort aber, wo diese Ratschläge ins Leere gehen und nicht zu den gewünschten oder zu unerwarteten Resultaten führen, zeigt sich das eigentlich problematische Moment des im öffentlichen Leben des 18. Jahrhunderts beinahe ubiquitären *prudentia*-Gebots. Wer den Vorteil, den er aus der Manipulation seiner Mitmenschen zieht, nicht auf Dauer stellen kann, „ist gescheut und verschlagen, im Ganzen aber doch unklug."[355] Damit bringt Kant das Problem auf den Punkt. Klugheit kann nur dann zu dauerhaften Vorteilen für den Einzelnen führen, wenn sie nicht nur keine negativen Folgen nach sich zieht (und etwa Eifersucht oder Zorn bei den Mitmenschen erregt), sondern auch für andere förderlich ist. Klugheit ist also vor allem dann ein akzeptables Mittel, wenn sie (durchaus

349 Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning, S. 2.

350 Vgl. Schneiders: Thomasius politicus.

351 Einen Überblick über die Spannungen innerhalb der Konzeption und seiner kulturellen Funktionen um 1700 gibt Scholz: Das Archiv der Klugheit.

352 Kant AA, IV, S. 416.

353 Vgl. Stanitzek: Genie.

354 Kant AA, IV, S. 418.

355 Kant AA, IV, S. 416.

auch bloß zufällig) mit den Forderungen des sittlichen Imperativs übereinstimmt. Tut sie das nicht, streicht man das Gute auf den individuellen Nutzen zusammen, dann bleibt von der Klugheit nur das übrig, was die Zeitgenossen ‚Verschlagenheit' nannten. Dass sich diese Bezeichnung erst ab dem 17. Jahrhundert nachweisen lässt,[356] kann bereits als Zeichen dafür gelten, dass sich der Problemhorizont geändert hat, denn neue Terminologien werden erst dann nötig und setzen sich erst dann durch, wenn es darum geht, einer neuen oder bereits bestehenden, aber erst ins Bewusstsein tretenden, kulturellen Anforderung zu begegnen.

Zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert findet offenbar eine Verschiebung statt, durch die die Klugheit unter Verdacht gerät, weil sie Täuschung impliziert. Zwar hat man versucht, die ‚nützliche' Klugheit von der ‚niederträchtigen und unedlen' Verschlagenheit zu trennen,[357] doch bleibt es unabweislich, dass die Klugheit „einen Menschen, nicht allein zum Herren über seine eigene Gemüthsgaben, sondern auch über andere Menschen" macht.[358] Es zeichnet sich daher nicht nur Verschlagenheit durch „eine Beimischung von Egoismus"[359] aus, sondern auch die Klugheit, die ihren Vorteil vor allem aus der „gutherzigen Einfalt",[360] mithin aus den ungleichen Voraussetzungen von Klugen und ‚Blöden' zieht.[361] „So bald alle Einwohner in einem Lande anfangen klug zu werden, müssen die wenigen Klugen, die vorher einen ansehnlichen Gewinn gemacht haben, nothwendig in ihrer Einnahme eine Verminderung spüren."[362] Dieser Unterschied wirkt aber nicht nur

356 Vgl. DWb, 25, Sp. 1092.

357 Vgl. Der Zuschauer, Dritter Theil, 1740, das CCXXV Stück, Sonnabends, den 17. November, S. 274: „Indem ich also die Klugheit für die nützlichste Gemüthsgabe halte, die ein Mensch besitzen kann: So sehe ich zugleich die Verschlagenheit, als die Vollkommenheit kleiner, niederträchtiger und unedler Geister an. Die Klugheit stellet uns die edelsten Endzwecke vor, und wählet die gehörigsten und lobwürdigsten Mittel, solche zu erreichen: Die Arglistigkeit hat bloß ihren Eigennutzen zur Absicht, und machet sich aus nichts ein Gewissen, was zur selbigen befördern kann." Es handelt sich dabei um eine Übersetzung des *The Spectator*, die zur Mitte des 18. Jahrhunderts mehrfach in gelehrsamen Text-Sammlungen wiederabgedruckt wurde und die Opposition von ‚Discretion' und ‚Cunning' vor allem mit ‚Klugheit' und ‚Verschlagenheit' übersetzt, zum Teil aber zur Verstärkung des negativen Bedeutungsaspekts auch ‚Arglistigkeit' verwendet. Vgl. The Spectator, Vol. 3, 1711, No. 225, Saturday, November 17, S. 219: „AT the same time that I think Discretion the most useful Talent a Man can be Master of, I look upon Cunning to be the Accomplishment of little, mean, ungenerous Minds, Discretion points out the noblest Ends to us, and pursues the most proper and laudable Methods of attaining them: Cunning has only private selfish Aims, And sticks at nothing which may make them succeed."

358 Der Zuschauer, Dritter Theil, 1740, das CCXXV Stück, Sonnabends, den 17. November, S. 273; Vgl. The Spectator, Vol. 3, 1711, No. 225, Saturday, November 17, S. 218: „NOR does Discretion only make a Man the Master of his own Parts, but of other Mens."

359 Krünitz: Encyklopädie, 215. Theil (1853), S. 471.

360 Krünitz: Encyklopädie, 41. Theil (1787), S. 34.

361 Vgl. Stanitzek: Blödigkeit, bes. S. 61–82.

362 Krünitz: Encyklopädie, 41. Theil (1787), S. 34.

als ein reeller, sondern auch als ein struktureller, denn auch ein Gebildeter wird sich aus diesem Grund bisweilen unverständig geben, um einem reichen Wohltäter zu schmeicheln.

Die ganze Tragweite dieser wechselseitigen Mechanik der Täuschung führt bereits Menantes (i. e. Christian Friedrich Hunold) vor.

> Zwar ist mehrentheils allzu wahr / daß die Armuht das Gemüht verzagt / und diese Zaghafftigke[i]t Arme in den Augen der Reichen verächtlich machet. Wenn ein Armer zu einem Reichen redet / so scheinet er von einem kleinen RAISONNEMENT und so eingeschränckten Verstande zu seyn / daß er ihm zu hören / ein Mitleiden mit ihm haben muß. Inzwischen ist es offt ein solcher Armer / der von schönen Wissenschafften und einem scharffsinnigem Verstande. Allein warum scheinet er so übel zu RAISONNIREn? daher / daß / weil er in Gegenwart eines Reichen / von dem er DEPENDIret / und dessen Wohlthaten er anflehet / so will er lieber INCAPABEL im RAISONNIREn scheinen / um seinen Wunsch in Zeitlichen eher zu erhalten / als der Meynung des Reichen durch starcke und sinnreiche Gründe / das Gegentheil zu halten / und sich hiedurch in die Mißgunst seines gewesenen Wohlthäters / oder dessen / den er noch darzu wünschet / zu setzen.[363]

Damit ist mehr als nur eine Hülle um das Selbst gezogen, wie es Greenblatt beschreibt,[364] sondern zumindest auch die geläufige Praxis situationsabhängiger Täuschung ins Bewusstsein gerufen. Gewiss werden solche Formen der Selbstdarstellung meist wie hier *ex negativo* thematisiert. Denn nur dort, wo sie zum Problem geraten, werden sie zum Gegenstand der Reflexion. Noch Friedrich Carl Moser hat seine 1753 erschienenen *Betrachtungen über die Aufrichtigkeit* deshalb geschrieben, „[w]eil wir in einer Welt leben, wo die Unwahrheit die Oberhand hat".[365] Es müsse „alle Aufrichtigkeit, aller Wandel in der Wahrheit, aller Gebrauch und Anwendung der Wahrheit und Weisheit begleitet, unterstützt und erhöhet werden."[366] Aufrichtigkeit bedeutet erheblichen Aufwand.[367]

Es ist auch in dieser Hinsicht bemerkenswert, mit welcher Frequenz Goethe das Jenaer Schloss als Raum der produktiven Einsamkeit erwähnt und bisweilen gewiss auch inszeniert. Es ist ein Ort, der außerhalb der notwendig verstellten,

---

363 Hunold: Die Beste Manier, S. 255; vgl. auch Stanitzek: Blödigkeit, S. 70 f., und zum damit verbundenen Problem der Patronage Ghanbari: Netzwerktheorie und Aufklärungsforschung.

364 Zu den inhärenten Machtmechanismen vgl. auch Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning, S. 1: „the power to impose a shape upon oneself is an aspect of the more general power to control identity that of others at least as often as one's own."

365 Moser: Betrachtungen über die Aufrichtigkeit, S. 13.

366 Moser: Betrachtungen über die Aufrichtigkeit, S. 14.

367 Zum großen ‚Aufwand', den die Etablierung von Aufrichtigkeit bedeutet vgl. auch Trilling: Das Ende der Aufrichtigkeit.

bisweilen auch verschlagenen Gesellschaft liegt. Schon deshalb tendierten die dort gepflegten einsamen Praktiken zur symbolischen Markierung von Authentizität. Ab dem Ende der 1790er Jahre häufen sich die Besuche und es begegnet zugleich die Behauptung, dass er sich „dergestalt an mein einsames Schloß- und Bibliothekwesen“ gewöhnt habe, dass er sich „kaum herausreißen“ könne.[368] Dieser Zustand des Versunkenseins in die poetische Existenz wird in der Folge möglichst oft herbeigeführt. Nur wenig später lässt Goethe, der gerade auf dem Weg in die Schweiz in seiner Geburtsstadt Frankfurt Aufenthalt genommen hat, den daheimgebliebenen Schiller wissen: „Wenn ich nur einmal wieder in's Jenaische Schloß gelangen kann, soll mich sobald niemand heraus treiben.“[369] Es ist gerade im Falle Goethes[370] von Bedeutung, dass es bei dem örtlichen Wechsel von Weimar nach Jena nicht nur darum geht, sich vom Alltag zu trennen, sich herauszuheben. Wenn sich Goethe in das ruhige, beinahe einsame Jenaer Stadtschloss zurückzieht, geht er tatsächlich und zugleich symbolisch in Klausur. Er bedient damit auch eine bereits zum Topos gewordene Notwendigkeit des einsamen Schreibens. „Wir schreiben zwar nicht immer darum, weil wir einsam sind“, bemerkt Johann Georg Zimmermann 1785 im dritten Teil seines bekannten Buches *Ueber die Einsamkeit*, „aber wir müssen doch einsam seyn[,] wenn wir schreiben wollen.“[371] Mitten in Zimmermanns wildem Diskursgemenge, in dem sich in Form medizinischer, psychologischer, ästhetischer und ökonomischer Versatzstücke zahlreiche weitere Stimmen ausmachen lassen, kommt damit der bis heute dominant gebliebene (behauptete) Normalfall von Textproduktion zu stehen, der nur einen Autor, eine Feder und einen Text vorsieht. Insbesondere der Protagonist philosophischer und dichterischer Textproduktion darf in diesem, nicht von ungefähr auch einer ersten Hochphase des genieästhetischen Paradigmas entstammenden,[372] Text nicht ständig „seine Türe knattern, oder seine Kinder schreyen hören“, er muss unge-

368 Goethe an Schiller, 23.5.1797, WA IV, 12, S. 127.

369 Goethe an Schiller, 9.8.1797, WA IV, 12, S. 219.

370 Goethe ist gewiss nicht der einzige Dichter, der zwei oder mehr soziale Rollen einnimmt, sie sind bei ihm nur sehr sichtbar. Zu denken wäre freilich an die k. u. k. Beamten Franz Grillparzer und Adalbert Stifter, aber bereits die Bedrängnisse des Familienlebens können solche symbolischen Wechsel notwendig machen.

371 Zimmermann: Ueber die Einsamkeit III, S. 305.

372 Um 1800 ändern sich die Voraussetzungen, die Vorstellung vom *kairos* des Schreibens reicht aber weiter zurück. Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey, o. S. (Kap. III: „Von etlichen sachen die den Poeten vorgeworffen werden; vnd derselben enschuldigung“), bemerkt bereits, ein „Poete kan nicht schreiben wenn er wil/ sondern wenn er kan/ vnd ihn die regung des Geistes welchen Ovidius vnnd andere vom Himmel her zue kommen rermeinten [sic]/ treibet. Diese vnbesonnene Leute [Auftraggeber von Gelegenheitsgedichten] aber lassen vns weder die rechte zeit noch gelegenheit: wie sich denn Politianus in einer epistel hefftig darüber beschwäret/ vnd Ronsardt/ wie Muretus meltet/ hat pflegen zue sagen/ er empfinde nicht so grosse lust wann er seine eigene Liebe beschriebe/ als er grossen verdruß empfinde/ wann er anderer ihre liebe beschreiben mus-

stört „dem Triebe seines Kopfes folgen" können, „[m]an muß ihn alleine lassen".[373] Dichtung als Funktion des Geistes, des Enthusiasmus und der Seelenkräfte ist ein einsames Geschäft, das dort endet, wo der gesellige Umgang beginnt. Diese Feier der einsamen Autorschaft markiert auch das Ende einer historischen Verschiebung, die den Text zur Vermittlungsinstanz nicht nur von Gedanken, sondern auch von Affekten macht. „Während die Menschen sich physisch-physiologisch immer weiter entflechten, wachsen sie als *Subjekte der Kommunikation* immer stärker zusammen."[374] Die physische Abgeschiedenheit wird dabei vom problematischen Einfallstor für Idiosynkrasien oder gar Melancholie, von der Krankheit[375] zur eigentlichen Voraussetzung eines auf die virtuelle Nähe von Autor und Leser zielenden Schreibens. „Entsprechend ändert sich das Bild des Vereinzeltseins. Dadurch, daß sie den Charakter der Stockung verliert, hört die Einsamkeit auf, ein krankhafter Zustand zu sein, und kann Organon eines reichen Gefühlslebens werden."[376] Darum schließen sich Dichter ein, schreiben in Kellern, in nächtlichen Kammern, in denen einzig die Schrift ihre Produktivität im Lampenschein bezeugt.

Diese Geschichte ist schon oft erzählt worden: Auf der Flucht vor weltlichen Ablenkungen zieht sich der Dichter wie Dürers Hieronymus ins Gehäus zurück und widmet sich der gleichsam sakralen Praxis poetischen Schreibens.[377] In der Abkehr von der Welt kann der Autor, der nun emphatisch als ‚Poet' figuriert, erst ‚ganz in seinem Innern leben', er zieht sich in eine Einsamkeit zurück, aus der er sich selbst ‚kaum herausreißen' und aus der ihn auch sonst ‚sobald niemand heraus treiben' kann.[378] Der Dichter scheint zu sich gekommen.[379] Allein in der Stube

te. Wiewol etliche/ gemeiniglich aber die schlimmesten/ sich selber hierzue antragen/ vnd den leuten jhre träwme faft einzwingen."

373 Zimmermann: Ueber die Einsamkeit III, S. 306.

374 Koschorke: Körperströme, S. 216.

375 Vgl. Zimmermann: Von der Einsamkeit, S. 8: „Vollends gemeine Köpfe" halten „denjenigen für krank, der sich ihrem Umgange auch nur auf einen Tag entzieht". Zum literarischen Schreiben als ‚Bewältigung' der Einsamkeit vgl. auch Geisenhanslüke: Einsamkeit und Selbstbehauptung.

376 Koschorke: Körperströme, S. 216.

377 Zu den Verbindungen zwischen Religion und Kunst vgl. Meier/Costazza (Hg.): Kunstreligion, und Gilbert: Die ‚ästhetische Kirche'.

378 Diese räumliche Vereinzelung dient als Grundlage dichterischer Produktivität und korrespondiert damit der von Walther Rehm analysierten, positiv besetzten „Einsamkeit der Abgeschiedenheit, die in dieser Form nicht als Leid empfunden wurde." Für Rehm scheint damit allerdings zugleich der Übergang geschaffen zwischen physischen und metaphysischen Formen des Alleinseins. So sei Goethe „wohl über die absolute Einsamkeit des großen einmaligen Menschen, der nie seinesgleichen findet (wie im Grunde überhaupt nie ein Mensch), hinweg" gekommen, „er suchte sie zu bändigen und zu formen" (Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit, S. 11). Über den Dichter heißt es dagegen in Schlegel: Gespräch über die Poesie, KFSA I.2, S. 286: „Die Liebe bedarf der Gegenliebe. Ja für den wahren Dichter kann selbst das Verkehr mit denen, die nur auf der bunten Oberfläche spielen, heilsam und lehrreich sein. Er ist ein geselliges Wesen."

379 So argumentiert bereits Ernst Carl Wieland in seinem *Versuch über das Genie*, dass Männer im

legt er sich Papier zurecht, allein schneidet er die Feder und allein führt er sie über das Papier. Auf diese Weise verfertigt er jenen authentischen Text, der in Zirkulation gebracht, gelesen und wiedergelesen werden kann; jenen Text, der über die stabile Verschränkung mit dem Namen des Autors selbst im Druck noch von seiner Zeugung Zeugnis ablegt. Nichts tritt in dieser einsamen Szene zwischen den Poeten und das Papier, das Schreiben wird unsichtbar und erst die Schrift erscheint als Materialisierung und Inkarnation seiner schöpferischen Genialität. Ungetrübt und diaphan macht der Text die Individualität des Autors sichtbar. Die Medialität des Schreibens wie des Geschriebenen rückt in diesen geläufigen Szenen individueller Autorschaft aus dem Blick.

Jena meint aber für Goethe um 1800 nicht nur einsame Textproduktion. So plant er für Dezember 1797 einen Aufenthalt, bevor er jedoch abreisen kann, habe er, wie einem Brief an Schiller zu entnehmen ist, noch „vierzehn Tage zu thun um manches einzuleiten, die neuen Theatercontracte in Ordnung zu bringen und was andere Dinge mehr, sind. Dann will ich aber auch gleich zu meiner Tages-Einsamkeit des Jenaischen Schlosses und zu unsern Abendgesprächen eilen.“[380] Entscheidend an dieser Koppelung von ‚Tages-Einsamkeit‘ und ‚Abendgespräch‘ ist die mitcodierte zeitliche Folge.[381] Das Gespräch hat auf die einsame Arbeit zu folgen, die beiden Praktiken dürfen sich aber nicht kreuzen.[382] Goethe betont: „Meyern werde ich wohl nicht mitbringen, denn ich habe die Erfahrung wieder erneuert: daß ich nur in einer absoluten Einsamkeit arbeiten kann, und daß nicht etwa nur das Gespräch, sondern sogar schon die häusliche Gegenwart geliebter und geschät-

fortgeschrittenen Alter die Einsamkeit suchen, wo – sofern sie sich „als Jüngling oder als Mann mit philosophischen Untersuchungen beschäfftigt“ haben – ihre „Untersuchungen zu ihrer Reife kommen, und den höchsten Grad der Vollkommenheit, dessen sie fähig sind, erreichen werden“ (Wieland: Versuch über das Genie, S. 128).

380 Goethe an Schiller, 9.12.1797, WA IV, 12, S. 374.

381 Vgl. schon die Betonung in Goethes Brief an Christian Gottlob Voigt, 20.8.1796, WA IV, 11, S. 166: „Ihr Briefchen mit den darin enthaltenen Nachrichten hat mir, in einer einsamen Stunde, große Freude gemacht; in dem alten Schlosse und unter dem düstren Himmel bin ich ziemlich meinen stillen Studien und Betrachtungen überlassen, Abends geh ich meist zu Schillern und wir verarbeiten unsere Interesses und Vorstellungsarten gegen einander.“

382 Vgl. etwa den kollektiven Gesang in Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre, S. 319, der Wilhelm bei seinem Gang durch die Künstlerateliers der pädagogischen Provinz „von allen Seiten“ her erklingt und diese Wechselbewegung auch als Maxime formuliert: „Zu erfinden, zu beschließen/ bleibe Künstler oft allein,/ Deines Wirkens zu genießen/ Eile freudig zum Verein!“ Wie in den gemeinsamen Arbeitsräumen des Spätwerks der *Wanderjahre* meint einsame Produktion schon um 1800 aber nicht völlige Isolation. Vgl. Goethe an Wilhelm von Humboldt, 28.10.1799, WA-IV, Bd. 14, S. 208: „Der einzelne Künstler kann sich freylich nicht isoliren, und doch gehört Einsamkeit dazu um in die Tiefe der Kunst zu dringen und die tiefe Kunst in seinem eignen Herzen aufzuschließen. Freylich keine absolute Einsamkeit sondern Einsamkeit in einem lebendigen reichen Kunstkreise.“

zer Personen meine poetische Quellen gänzlich ableitet.“[383] Goethe hat den Hausgenossen – weder zum ersten noch zum letzten Mal – auch wirklich zurückgelassen. Der sonst geschätzte vertrauliche Umgang wird hier zur Ablenkung. Einem Blick in die Korrespondenzen der Zeit wird dabei schnell deutlich, warum Meyer in Weimar ein so enger Vertrauter, in Jena aber tendenziell ein Störfaktor war. So schreibt Goethe sogar in einem direkt an seinen wichtigsten Berater in Kunstsachen gerichteten Brief vom März des folgenden Jahres: „Leben Sie recht wohl und fahren Sie in Ihrem Fleiße fort, ich will sehen ob ich in dieser absoluten Stille des Jenaischen Schlosses auch wieder etwas hervorzubringen im Stande bin.“[384] Beide sollen von der Trennung profitieren,[385] Meyer soll konzentriert seine kunsthistorische Arbeit fortsetzen, Goethe aber durch den Ortswechsel eine in Weimar schwer zu erreichende Produktivität gewinnen können – nämlich die poetische. Wen er für diesen Wechsel der Tätigkeiten am nötigsten hat, legt die Fortsetzung des Briefes offen: „Meine beyden epischen Gegenstände, sowohl Tell als Achill, haben Schillers großen Beyfall.“[386] Die abendlichen Gespräche mit Schiller, die den Tagebuchaufzeichnungen zufolge häufig auch poetologischen Charakter hatten, tragen offenbar entscheidend zum Entstehen von Goethes Werken bei, die gemeinsame Reflexion ermöglicht die einsame Produktion. Zugleich soll durch die räumliche und zeitliche Separation die gefährliche Nähe zur Gemeinschaft aufgehoben werden. Künstler und Kollektiv sind getrennt, eine Grenze ist gezogen, die Werke aber bleiben dazwischen in der Schwebe.

383 Goethe an Schiller, 9.12.1797, WA IV, 12, S. 374 f. Das ist von besonderer Bedeutung, weil Goethe hofft, schon „in den ersten 8 Tagen in Jena“ seine Produktivität wiederzufinden (ebd., S. 375).

384 Goethe an Meyer, 23.3.1798, WA IV, 13, S. 102.

385 Es ist keineswegs so, dass Meyer nicht nach Jena kommen soll, nur eben unter bestimmten Umständen und am besten nicht zur selben Zeit wie er selbst. Vgl. Goethe an Christiane Vulpius, 3.4.1798, WA IV, 13, S. 107: „Ich habe Herrn Meyer den Vorschlag gethan mit der Kutsche die mich abholt herüber zu gehn und eine Zeit lang hier zu bleiben. Er kann recht bequem im Schlosse wohnen das jetzt ganz leer ist.“

386 Goethe an Meyer, 23.3.1798, WA IV, 13, S. 102.

3. ZUSAMMEN|SCHREIBEN

Original fahr' hin in deiner Pracht! –
Wie würde dich die Einsicht kränken:
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken
Das nicht die Vorwelt schon gedacht? –
(Goethe: Faust II)[1]

Der Aufwand, mit dem Goethe seine Alltagsräume segmentiert und kodiert, um Orte der einsamen Textarbeit zu gewinnen, ist gewiss bemerkenswert. Noch bemerkenswerter ist vielleicht nur, dass sie bisweilen jenen Orten gefährlich nahekommen, an denen er sich in Gemeinschaft begibt und auf Kollaborationen einlässt. So besucht er Jena entgegen der dominanten Inszenierung seit den 1780er Jahren nicht nur, um in Ruhe und Abgeschiedenheit zu arbeiten, sondern auch, um neben Schiller auch Angehörige verschiedener an der Jenaer Universität vertretener Wissenschaftsbereiche zu treffen. Seit seiner Rückkehr aus Italien war Goethe immer stärker in die Administration der Universität eingebunden,[2] er nahm darüber hinaus auch aktiv an den Sitzungen vor allem der Naturforschenden Gesellschaft teil.[3]

Gewiss: Geselligkeit führt nicht immer zu Zusammenarbeit, wie das Beispiel der ab 1791 in Weimar tagenden ‚Freitagsgesellschaft' zeigt, der Goethe zeitweilig vorsaß. Auch die Jenaer Naturforschende Gesellschaft diente wohl einer nur wenig zielgerichteten Belehrung und bot vor allem der gelehrten Konversation Raum. Folgt man Goethes eigener biographischer Rekonstruktion, dann war die Naturforschende Gesellschaft der Ort, an dem er zum ersten Mal mit Schiller ins Gespräch kam.[4] Diese Verbindung scheint durchaus bereits in unmittelbarer Folge produktiv geworden zu sein. So ergeben sich aus den Gesprächen mit Schiller neben den häufig relativ unbestimmten Projektideen auch gezielte Entwürfe und sogar gemeinsame Schreibarbeiten.[5] Bereits hierin ist freilich ein vorsichtiger Umgang insbesondere mit den überlieferten Briefen, aber auch mit den Handschriften angezeigt. So lassen etwa Manuskripte von Schreiberhand, die die Überlieferung von Goethes

1 Goethe: Faust II, S. 102, V. 6807–6810; vgl. WA I, 15, S. 100.

2 Vgl. Müller: Vom Regieren zum Gestalten, und Breidbach: Transformation statt Reihung, S. 50 f.

3 Zur Naturforschenden Gesellschaft vgl. zusammenfassend Ziche: Die Jenaer Naturforschende Gesellschaft. Zur Frage der öffentlichen Zugänglichkeit der Gesellschaft vgl. auch Ziche/Bornschlegell: Überregionale Wissenschaftskommunikation.

4 Zu diesem proliferierenden Narrativ vgl. Golz: „Glückliches Ereigniß". Zur kritischen Lesart als „Unglückliches Ereignis" vgl. Brüning: Ungleiche Gleichgesinnte, S. 315–336.

5 Zur Zusammenarbeit mit Schiller vgl. auch Lenz: Kollektive Arbeitsweisen, S. 102–140, die eher mit der oberflächlichen Beschreibung vorliebnimmt.

Werken um 1800 dominieren, einigen Raum zur Spekulation. Die mediale Vermittlung, der praktische Bruch, der auch dem Paradigma der Authentizität eignet, macht unsichtbar, welcher und wie viele Verfasser sich unter der Hand des Schreibers oder hinter den Typen des gedruckten Textes verbergen. Selbst wenn die Charakteristik der Fehler eine Diktathandschrift nahelegt,[6] kann daraus noch nicht geschlossen werden, dass das Übrige, scheinbar Fehlerlose richtig notiert wurde, nicht einmal, dass der in die Feder gesprochene Text im Inhalt wie in der Formulierung allein auf Goethe zurückgeht.[7] Bei Briefen, die ohnedies ein notorisches Gemisch aus Informationen, Topoi und Inszenierungen darstellen, ist diese Unsicherheit noch deutlicher wahrzunehmen.[8]

3.1 Weitergaben (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*)

Das vielleicht bemerkenswerteste Beispiel hierfür ist zugleich ein wohlbekanntes und es betrifft die Zusammenarbeit von Goethe und Schiller an Teilen von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. Erstaunlich an Schillers Beteiligung vor allem an der Fertigstellung des Romans ist nicht allein die Kollaboration an sich, sondern auch der Zeitpunkt ihrer Anbahnung. Denn nur gut drei Monate nachdem Goethe sich überhaupt auf einen Briefwechsel mit Schiller eingelassen hat, offeriert er ihm bereits eine wichtige Rolle bei der Ausarbeitung seines Künstlerromans. An Körner berichtet Schiller schon am 9. Oktober 1794:

> Seinen Roman will er mir bandweise mittheilen; und dann soll ich ihm allemal schreiben, was in dem künftigen stehen müsste, und wie es sich verwickeln und entwickeln werde. Er will dann von dieser anticipirenden Critik Gebrauch machen, ehe er den neuen Band in den Druck giebt.[9]

Schiller kommt in dieser Produktionsgemeinschaft keineswegs eine mechanische Arbeit zu, er soll vielmehr im Kern des schöpferischen Prozesses selbst tätig wer-

6 Vgl. auch die Frage, was und aufgrund welcher Quellen man überhaupt von den historischen Praktiken des Aufzeichnens und Abschreibens weiß, bei Combridge: Der ‚Lanzelet' Ulrichs von Zatzikhoven, S. 49.

7 Vgl. Exemplarisch den Fall Lavaters, auf dessen Werk nach Caflisch-Schnetzler: Autograph – Abschrift – Exzerpt – Kopie – Druck, S. 95 f., „Begriffe wie Autograph, Abschrift, Kopie und Exzerpt" nur bedingt angewandt werden können; darüber hinaus habe Lavater sogar „(gezielt) die Abgrenzungen von Druck und Handschrift durchbrochen und für eine eigene Art der schriftlichen Kommunikation und Vermittlung genutzt".

8 Vgl. dazu Schöne: Der Briefschreiber Goethe, der neben den Auswirkungen des Diktierens auf die Sprache der Briefe auch (mit Blick auf die Anredepronomina) die wechselnden Verhältnisse zu den Adressaten berücksichtigt.

9 SNA 27, S. 65.

den: beim Entwurf. Das ist angesichts der kurzen Zeit der Bekanntschaft und vor allem vor dem Hintergrund von Goethes bis ins Alter aufrechtgehaltener Inszenierung einsamer Künstlerschaft[10] gewiss ein „erstaunliches Angebot".[11] Es haben Goethe, so jedenfalls in Schillers Bericht, die gemeinsamen „*Unterredungen* über die Composition […] auf diese Idee geführt".[12] Der Einsatzpunkt dieses Plans zu einer Kollaboration war das Gespräch; und die Konversation ist es auch in erster Linie, die die tatsächliche Zusammenarbeit prägen wird.

Sicher bittet Goethe Schiller bereits im Dezember: „wenn Sie Druckfehler oder sonst etwas im Romane bemercken, […] die Stelle mit Bleystift anzustreichen", der eigentliche Gewinn aus diesen Anmerkungen soll sich aber aus einem für das neue Jahr erhofften persönlichen Treffen ergeben.[13] Im Februar 1796 skizziert Goethe das Modell, nach dem die beiden in der Folge hauptsächlich verfahren werden. Er kündigt Schiller die Übersendung des siebenten Buchs an, will es aber zunächst alleine „aus dem Gusse des Dictirens ins Reine" arbeiten. „Was weiter daran zu thun ist[,] wird sich finden, wenn das achte Buch eben so weit ist und wir das ganze recht lebhaft und ernsthaft durchgesprochen haben."[14] Tatsächlich scheint keine gemeinsame Schreibarbeit stattgefunden zu haben, dafür nimmt Goethe aber die mündlichen und schriftlichen Anmerkungen später für die Überarbeitung des von ihm formulierten Textes zur Hand:[15]

> Herzlich danke ich Ihnen für Ihren erquickenden Brief und für die Mittheilung dessen, was Sie bey dem Roman, besonders bey dem achten Buche, empfunden und gedacht. Wenn dies nach Ihrem Sinne ist, so werden Sie auch Ihren eigenen Einfluß daraus nicht verkennen, denn gewiß ohne unser Verhältniß hätte ich das Ganze kaum, wenigstens nicht auf diese Weise, zu Stande bringen können. Hundertmal, wenn ich mich mit Ihnen über Theorie und Beyspiel unterhielt, hatte ich die Situationen im

10 Am 16. März 1814, beinahe ein Jahrzehnt nach Schillers Tod, behauptet Goethe gegenüber Knebel, er habe „dieses Werklein, so wie meine übrigen Sachen, als Nachtwandler geschrieben" (WA IV, 24, S. 202). Noch (oder wieder) im fortgeschrittenen Alter gibt er im Gespräch mit Eckermann (Eckermann: Gespräche mit Goethe I, S. 89) an: „Dagegen war es ganz gegen meine Natur, über das, was ich von poetischen Plänen vorhatte, mit irgend jemand zu reden, selbst nicht mit Schiller. Ich trug alles still mit mir herum, und niemand erfuhr in der Regel etwas als bis es vollendet war."

11 Schings: Einführung, S. 618.

12 Schiller an Körner, 9.10.1794, SNA 27, S. 65 f.

13 Goethe an Schiller, 6.12.1794, WA IV, 10, S. 212 f. Vgl. auch den Brief vom 3.1.1795, in dem Goethe wohl eine Konferenz über die Manuskriptversion in Aussicht stellt: „Hier der erste Band des Romans. Das zweyte Exemplar für Humboldts. Möge das zweyte Buch Ihnen wie das erste Freude machen. Das dritte bringe ich im Manuscript mit" (WA IV, 10, S. 226).

14 Goethe an Schiller, 4.2.1796, WA IV, 11, S. 19.

15 Vgl. Goethe an Schiller, 27.1.1795, WA IV, 10, S. 231: „Mein drittes Buch ist fort, ich habe es nochmals durchgesehen und Ihre Bemerckungen dabey vor Augen gehabt."

> Sinne, die jetzt vor Ihnen liegen, und beurtheilte sie im Stillen nach den Grundsätzen über die wir uns vereinigten. Auch nun schützt mich Ihre warnende Freundschaft vor ein Paar in die Augen fallenden Mängeln, bey einigen Ihrer Bemerkungen habe ich das sogleich gefunden wie zu helfen sey, und werde bey der neuen Abschrift davon Gebrauch machen.[16]

Es ist bemerkenswert, dass Goethe selbst die briefliche ‚Mittheilung' an die ‚hundertmaligen' Unterhaltungen über die Thematik rückbindet. Die Dynamik des Gesprächs scheint eine entscheidende Wirkung auf die Arbeit zumal des immer wieder ins Stocken geratenen letzten Romanteils gehabt zu haben. Das belegt auch ein nur wenige Tage nach Schillers Übersendung schriftlicher Anmerkungen verfasster Brief, in dem Goethe dringlich schreibt: „Über den Roman müssen wir nun nothwendig mündlich conferiren, auch wegen der Xenien und mancher anderer Dinge, die ich auf dem Herzen habe."[17] Bei dem Problem, für das Goethe auf Schillers Lösungsvorschläge hofft, handelt es sich keineswegs um ein nur kosmetisches, es führt vielmehr tief ins Fleisch des Romans. Es werde „die Hauptfrage seyn: wo sich die Lehrjahre schließen, die eigentlich gegeben werden sollen, und in wie fern man Absicht hat, künftig die Figuren etwa noch einmal auftreten zu lassen. […] Hierüber wünsche ich mich recht mit Ihnen auszusprechen."[18]

Gewiss spielen Schillers Brief-Texte über Goethes Werk-Texte eine wichtige Rolle, man sollte aber darüber die Gespräche nicht unterschätzen, zumal sie ein gänzlich anderes (mediales) Potenzial haben. Sie sind sicherlich ephemerer als die gut überlieferten und folglich auch gut erforschten Briefe, aber sie übten durch die Dynamik des Austausches eine andere, vielleicht stärker mobilisierende Kraft aus, die Goethe zu diesem Zeitpunkt nötig zu haben schien. Zurecht lenkt daher auch Hans-Jürgen Schings den Blick auf „die vielen mündlichen Konferenzen in Jena, wohin sich Goethe immer wieder, für Wochen manchmal, zurückzieht".[19] Nur wenn man sie zu den schriftlichen Anmerkungen hinzuzähle, „erahnt man die Anregungskraft, die von Schiller ausgegangen sein muß."[20] Mit „Anregungskraft" bringt Schings hier Schillers Rolle auf den Punkt, denn was von ihm nicht zu erwarten war, ist ‚Arbeitskraft',[21] das tätige Schreiben, die Mitarbeit im eigentli-

---

16 Goethe an Schiller, 7.7.1796, WA IV, 11, S. 117 f.

17 Goethe an Schiller, 12.7.1796, WA IV, 11, S. 125.

18 Goethe an Schiller, 12.7.1796, WA IV, 11, S. 125. Ähnlich der nach der Lösung dieses Problems geschriebene Brief vom 26.7.1796, WA IV, 11, S. 140: „Die Abschrift des Romans geht vorwärts und ich finde noch mancherley darinne zu thun, ich hoffe ihn den 3. oder den 6. August zu schicken, den 10. besuche ich Sie und da hoff ich wollen wir bald zum Schluß kommen."

19 Schings: Einführung, S. 619.

20 Schings: Einführung, S. 619.

21 Vgl. Goethe an Meyer, 10.5.99, WA IV, 14, S. 86: „Von Schillern hoffe ich lieber gar nichts. Er ist herrlich, in so fern von Erfindung und Durcharbeitung des Plans, von Aussichten nach allen

chen Sinn. Die Briefe enthalten häufig Passagen, die eher als Gesten der Gemeinschaft denn als konkrete Hinweise auf tatsächliche Kollaboration zu werten sind. So bemerkt Goethe in seinem Brief vom 9. Juli 1796, er müsse „den Inhalt Ihres Briefes nur selbst an die schicklichen Orte vertheilen,“ mithin Schillers Brief-Text und seinen Werk-Text kompilieren, „so ist der Sache schon geholfen.“[22] Für solche Übernahmen finden sich indes in den überlieferten Manuskripten kaum Hinweise,[23] dafür liefert der Brief noch eine Steigerung jener gestischen Kollektivierung, in der eine regelrechte Auflösung der Grenzen individueller Autorschaft imaginiert wurde: Sollten nämlich Goethe „die letzten bedeutenden Worte nicht aus der Brust“ wollen, „so werde ich Sie bitten zuletzt, mit einigen kecken Pinselstrichen, das noch selbst hinzuzufügen, was ich, durch die sonderbarste Naturnothwendigkeit gebunden, nicht auszusprechen vermag.“[24] Wenn Schiller also Goethes Gedanken aussprechen sollte, dann wird zugleich ein gemeinsamer Geist angenommen, an dem beide Körper partizipieren und dem sie zugleich oder nacheinander zum Ausdruck verhelfen können.[25]

Am Ende der gemeinsamen (Gedanken-)Arbeit an den *Lehrjahren* entwirft Goethe die Szene eines bemerkenswerten Zusammenschreibens. Dabei erhält die imaginierte Kollektivität besondere Bedeutung, gerade weil hier nicht zugleich und gleichberechtigt an demselben Manuskript gearbeitet, sondern eine *Weitergabe* inszeniert wird. Denn während der Jenaer Freund wichtige gedanklich-konzeptionelle Anregungen gab, soll Schiller im idealisierenden brieflichen Entwurf, durch seine Hinzufügung den Text abschließen.[26] Die Mitarbeit ging aber zunächst (materiell) spurlos in Goethes Autorschaft auf, erst mit der Veröffentlichung des Briefwechsels nach Schillers Tod wurde sie nachvollziehbar. Die Diskrepanz ist erhellend für das Verhältnis von Autorschaft und Verfasserschaft um 1800: Für die zeitgenössische Wirkung wie für die epochale Bedeutung des Romans ist

Richtungen die Rede ist, und ich habe schon wieder diesmal, mit seiner Beyhülfe, zwey bis drey wichtige Grundlagen gelegt; aber Beystand zu einem bestimmten Zwecke muß man von ihm nicht erwarten“. Dazu auch Brüning: Glückliches Ereignis.

22 WA IV, 11, S. 123.

23 Brüning: Ungleiche Gleichgesinnte, S. 125, hat zwar nicht die Handschrift zum achten, wohl aber jene zum siebten Buch der *Lehrjahre* genauer untersucht und kommt zum Schluss, „dass Schillers Monita insgesamt einen geringen Umfang hatten und von Goethe meist berücksichtigt wurden.“

24 WA IV, 11, S. 123.

25 In ähnlicher Weise sprechen die Brüder Goncourt davon, dass ihre Zusammenarbeit eine „confession de deux vies *inséparées*“ sei, mehr noch: diese kollektive „confession peut être considérée comme l’expansion d’un seul moi et d’un seul je.“ Vgl. Whidden: On Poetry and Collaboration, dort auch das Zitat, S. 74.

26 Vgl. dazu auch die in Kap. zwei nachgezeichnete Werkkonzeption der Autonomietheorie der Künste, insbesondere Moritzens Konzept des ‚In-sich-selbst-vollendet-Seins‘.

Goethes individuelle Autorschaft von großer Bedeutung;[27] in der brieflich entworfenen Utopie der Kollektivität der *Lehrjahre* erhält Schiller ein Manuskript, um daraus ein Werk zu machen.

Dieser Moment der Weitergabe ist dabei höchst prekär. Denn indem Schiller nicht nur als Schreiber, Korrektor oder Editor ein Manuskript erhält, um die physische Arbeit der mechanischen Ausführung oder die paratextuelle Arbeit des Kommentierens zu übernehmen, sondern zugleich mit der Vollendung des Werks beauftragt wird, was nichts weniger als den Unterschied zwischen einem Schriftstück und einem Kunstwerk ausmacht, müsste ihm letztlich auch Autorschaft zugestanden werden. Im Kontext der – nicht zuletzt von Goethe und Schiller selbst angestellten – zeitgleich prosperierenden autonomietheoretischen Überlegungen muss es aber unsicher bleiben, ob darin die Autorschaft pluralisiert oder auf Schiller übertragen würde. Ein Werk, das mehrere Autoren hat, lässt sich nicht vereinbaren mit der emphatischen Einheit des autonomen *opus*; die Reduzierung auf *einen* Autor – egal ob den ersten oder den letzten in der Reihe der Weitergaben – würde aber die Kette der ‚authentischen' Entstehung des Werks unterbrechen. Angesichts dieses Konflikts ist es vielleicht gar nicht erstaunlich, dass Goethe auf ‚kecke Pinselstriche' von fremder Hand am Ende doch verzichtet und das achte Buch an den Verleger Unger gesandt hat, ohne es Schiller noch einmal zu zeigen.[28]

Die schon in diesem Beispiel zutage tretenden Aporien verweisen auch darauf, dass die Weitergabe von Manuskripten etwas anderes ist als die Bewegung eines Papierstapels im Raum. Denn an die Weitergabe knüpfen sich zwei Handlungen: die des Gebens und die des Nehmens; und die lassen sich in mehr als zwei Rollen versehen. Solange nur mechanisch schreibende und kommentierende Arbeiten auf dem Papier ausgeführt werden, ist der Wechsel der Hand (theoretisch) relativ unproblematisch. Unsicherheiten stellen sich vor allem dann ein, wenn mit dem Manuskript auch die Befähigung zur Autorisation[29] weitergegeben und es so zum Gegenstand kollektiver Autorschaft wird. Denn was bedeutet es, wenn ein zweiter Autor Änderungen vornimmt? Schreibt er *seinen* Text in jenen des ersten hinein? Wird damit nicht der gesamte Text des Vorgängers zu seinem? Immerhin könnte er auch Textteile des ersten Autor-Werks streichen,[30] sie sogar mit Eigenem überschreiben. Daran schließt sich die grundlegende Frage an: Braucht es dann überhaupt eine Streichung oder irgendeinen anderen Texteingriff für diese Form der Appropriierung des gesamten Textes? Wäre nicht die Konsequenz aus der gemeinsamen Weitergabe von Manuskript und Autorisationsfähigkeit, das Potenzial, den

27 Vgl. Schlegel: Über Goethes Meister; zur Nachwirkung auch Böhm / Dennerlein (Hg.): Der Bildungsroman und darin insbesondere Wolf: „Göthe wird und muß übertroffen werden".

28 Vgl. zur Chronologie auch Schings: Einführung, S. 622.

29 Vgl. auch Bein/Nutt-Kofoth/Plachta (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität.

30 Vgl. auch Wirth: Logik der Streichung.

gesamten Text nicht nur überarbeiten, sondern auch ersatzlos streichen zu können? Und wäre dann nicht die schiere Tatsache des Nichtstreichens als appropriierende Affirmation zu lesen? Oder wird am Ende bereits durch die Weitergabe der Text auf eine Weise kollektiviert, die den Versuch, die Anteile einzelner Akteure zu separieren, zum Scheitern verurteilt?

Da die gemeinsame Arbeit an Texten eine sehr variable Sozialform ist, sind diese Fragen sicherlich nicht pauschal zu beantworten. Es wird in jedem Einzelfall von der spezifischen Konstellation der beteiligten Akteure abhängen, wem welche Herrschaftsrechte über den Text zukommen und welche Rolle bzw. welche Erscheinungsform Kollektivität dabei erhält. Mit diesem ersten Beispiel sollte daher noch keine Klärung dieser Fragen angestrebt werden. Es sollte vor allem veranschaulicht werden, dass bereits durch die (virtuelle) Einbeziehung eines zweiten Autors solche scheinbaren Kleinigkeiten und alltäglichen Dinge wie die Weitergabe eines Stückes Papier die Perspektive auf den Extremwert der Autorschaft in ihrer Kollektivierung eröffnen können.

3.2 Verschlungen: Ein rhodisches Künstlerkollektiv der Antike und die moderne Trias der Affekte (Goethes *Ueber Laokoon*)

Es ist gewiss verlockend, autorschaftliche Kollektive auch als Kollaborationsgemeinschaften, mithin eine Übereinstimmung zwischen verfasserschaftlicher und autorschaftlicher Ebene zu imaginieren. In seiner „Theory of Male Collaboration“ liefert Wayne Koestenbaum mit seiner Definition zugleich die Beschreibung eines verbreiteten Stereotyps von literarischer Zusammenarbeit: „A text is most precisely and satisfyingly collaborative if it is composed by two writers who admit the act by placing both of their names on the title page.“[31] *Zwei* Schreiber, die *einen* Text gemeinsam verfassen und diese Praxis auch durch die *Signatur*[32] öffentlich sichtbar machen, um so zu *Co-Autoren* zu werden, das ist gewiss der für alle Beteiligten angenehmste Fall literarischer Kollektivität. Überall begegnet Übereinstimmung und Einverständnis: Zwischen den Schreibenden untereinander, selbst bei der Doppel-Signatur, die die gleichberechtigte Verantwortung für das Werk erzeugt; und sogar die Beziehung von Autorinnen und Autoren zu den Leserinnen und Lesern profitiert davon: „A double signature confers enormous interpretive freedom: it permits the reader to see the act of collaboration shadowing every word in the text.“[33] Durch eine solche Übereinstimmung von Textproduktion und Werkgestalt (inklusive doppelt signiertem Titelblatt) können die Leser den Text und

31 Koestenbaum: Double Talk, S. 2.

32 Zu dieser Funktion vgl. Tietenberg: Die Signatur, und unten Kap. fünf.

33 Ebd. Kritisch zu Koestenbaums „insistence on *two* writers producing *one* text“ schon Whidden:

seine gemeinschaftliche Genese zugleich lesen, die Kollaboration ist Werk geworden.

Womöglich lassen sich tatsächlich Fälle finden, die diesem idyllischen Bild der authentischen Entsprechung und dem richtigen Verständnis entsprechen, viel häufiger, so scheint es und so wird es auch von der Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller nahegelegt, sind Kollaborationen gezeichnet von Spannungen und Missverhältnissen: Etwa zwischen der Menge der Akteure, die an der textproduktiven Arbeit beteiligt waren, und der Zahl der Signaturen auf dem Titelblatt; bisweilen beginnt das Gefälle aber bereits im Grad des Willens zur Kollaboration. Vielleicht sind ‚collaborative works' wirklich „intrinsically different than books written by one author alone", wie Koestenbaum postuliert;[34] die offene und für jede unvoreingenommene Untersuchung sogar drängende Frage ist dabei aber, wann man von einer solchen willentlichen Zusammenarbeit sprechen kann. Will man es sich leicht machen, dann legt man einen harmonischen Gemeinschaftswillen zugrunde, der sämtliche im Material und den Spuren der Praxis sich anzeigenden Differenzen kassiert: „even if both names do not appear, or one writer eventually produces more material, the decision to collaborate determines the work's contours, and the way it can be read."[35]

Gewiss kann die Untersuchung von solchen Formen der Kollaboration, in denen die Zusammenarbeit allen beteiligten Akteuren (bei allen denkbaren Formen des Zwangs) zumindest bewusst war, auch interessante Einblicke in historische Textproduktionszusammenhänge bieten.[36] Vielleicht interessanter noch ist aber die Möglichkeit eines *collectif involontaire*. So gibt es auch Kollektive, die nicht nach der Einwilligung aller Beteiligten fragen, oder solche, in denen zumindest nicht alle Akteure wissen, dass sie Beteiligte an einer Kollaborationsgemeinschaft sind. Manchmal können sie es auch gar nicht wissen. So unternimmt etwa Goethe um 1800 den Versuch, Diderots *Essai sur la peinture* zu übersetzen und zu kommentieren. Mit einer einfachen Übertragung kann sich Goethe, der zu diesem Zeitpunkt intensiv an einer autonomietheoretischen Neuformulierung das Klassizis-

On Poetry and Collaboration, S. 75, der Beispiele anführt, wo die Kollaboration „is shared by three, four, and even five different authorial presences." Vgl. auch Jaffe: Modernism, S. 126-131.

34 Koestenbaum: Double Talk, S. 2.

35 Ebd.

36 So lassen sich im 18. Jahrhundert sicherlich Beispiele für ganz unterschiedliche Formen von Kollaborationen finden. Für die auch häufig reflektierte und dichterisch verarbeitete Kollektivität kann die Objektivität erzeugende Multiperspektivität exemplarisch angeführt werden. Nach Schauer: Beobachtung und Urteil, S. 317, verfolgen Wielands „Aristipp und seine Briefe schreibenden Zeitgenossen die Welt der menschlichen Dinge; sie tauschen sich über Kunst und Politik, Moral und Religion, über persönliche Schicksale und gesellschaftliche Ereignisse rege und auch kontrovers aus. In ihren Dialogen und Symposien zeigen sie sich bemüht, ihren Gegenstand von mehr als einer Seite zu beleuchten, billig und bescheiden zu urteilen, sind sie mit individuellen oder gesellschaftlichen Schwächen konfrontiert."

mus arbeitet, nicht begnügen, besonders deshalb nicht, weil der Text in der programmatischen Kunstzeitschrift *Propyläen* erscheinen sollte.[37] Er setzte sich im Zuge seiner Arbeit allerdings so intensiv mit dem *Essai* des berühmten Enzyklopädisten auseinander, dass sein Kommentar den übersetzten Text immer stärker zu durchschießen begann und ihm zuletzt an Umfang ungefähr gleichkam.[38] Übersetzung und Kommentar wurden dabei so eng aufeinander bezogen und durch die alternierende Anordnung gleichsam ineinander verflochten, dass sie begannen, einen Kollektivtext zu ergeben.

Dieses Schreibprojekt ist indes nur auf den ersten Blick und auf analytisch-abstrakter Ebene als inter*text*uelles Verfahren zu beschreiben.[39] Denn bereits im einleitenden „Geständniß" bemerkt der in der Fiktion selbst figürlich auftretende Übersetzer zunächst, „daß diese kleine Schrifft mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert."[40] Gleich darauf erkennt er aber, dass die scholastische Form des Kommentierens auf Diderots Text gar nicht angewendet werden kann, weil er jenem unvermutet Eintretenden ähnelt, der das einsame Schreiben nur unterbricht, um es eigentlich in Gang zu setzen.[41] Es wird die kom-

37 Vgl. Goethe: Diderots Versuch über die Mahlerey. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet. In: P I.2, S. 1–44, und P II.1, S. 4–47. Vgl. dazu auch Zehm: Goethes Übersetzungs- und Kommentierungstechnik.

38 Vgl. vor allem Décultot: Diderots Versuch über die Malerei, und Décultot: Kunsttheorie als Übersetzung.

39 Der poststrukturalistische Intertextbegriff, den etwa Kristeva: Wort, Dialog und Roman, und Barthes: Der Tod des Autors, verwenden und der das Projekt einer Dezentrierung des Subjekts verfolgt, ist in diesem Zusammenhang freilich zu weit. Angemessener ist das Spektrum, das Genette aufmacht, hier vor allem die Kategorien der Meta- und Hypertextualität. Warum die Begriffe in diesem Buch allerdings eine untergeordnete Rolle spielen werden, liegt an ihrer grundsätzlichen Ausrichtung, die Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 11, auf den Punkt bringt: „Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten." Dagegen soll hier versucht werden, die Aktivität der beteiligten Akteure stets – zumindest auch – im Blick zu behalten. Damit wird weniger untersucht, wie Texte mit Texten in Beziehung stehen, sondern wie diese Beziehungen und diejenigen zu anderen Autoren, die häufig daran geknüpften sind, praktisch etabliert, inszeniert oder unsichtbar gemacht werden.

40 P I.2, S. 4.

41 Vgl. die plastisch imaginierte Szene in P I.2, S. 2. Der Kommentar macht sich eben nicht den Text, sondern dessen Gegner zu eigen: „Werde ich aber bald darauf wieder gewahr, daß seine Grundsätze, die er mit eben so viel Geist als rhetorisch sophistischer Kühnheit und Gewandheit, gelten macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen, und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten; daß seine Gesinnungen, die nur zu einem Uebergang vom Manierirten, Conventionellen, Habituellen, Pedantischen, zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen einladen sollten, in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspucken, und sehr willkommen sind, indem sie eine leichtsinnige Praktik begünstigen; dann finde ich meinen Eifer wieder am Platz, ich habe nicht mehr mit dem abgeschiednen Diderot, nicht mit seiner, in gewissem Sinne schon veralteten, Schrifft, sondern mit denen zu thun, die jene Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mit bewirken half,

mentierte Übersetzung davon ausgehend als „Gespräch“ zwischen zwei Personen entworfen, wenngleich es nur „auf der Gränze zwischen dem Reiche der Todten und Lebendigen geführt wird“.[42] Diderot wird damit qua virtueller Konversation in eine Kollaboration miteingebunden, zu der er sich nie bereiterklärt hat. Er muss aber unweigerlich seine Rolle als „ehrwürdiger Schatten“ erfüllen, dem Dank dafür gebührt, „daß du uns veranlasstest zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern, und wieder kühl zu werden.“[43] Die Textlogik, die bereits von der Vorrede etabliert und von der kommentierten Übersetzung vollzogen wird, lässt Diderot als abwesende Person auftreten, als durch den Text medialisierten Geist, mit dem man sich ganz konkret auseinanderzusetzen hat: „Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen.“[44] Das Ergebnis ist ein Kollektivwerk.

Nicht nur Zentrum, sondern auch Katalysator von Goethes gemeinschaftlichen Arbeiten der Jahrhundertwende war eine von zwischen 1798 und 1800 in sechs Stücken herausgegebenen Kunstzeitschrift, mit dem programmatischen Titel *Propyläen*.[45] Das Journal verbindet sich insofern eng mit der als Befreiung wohl zumindest gleichermaßen empfundenen wie inszenierten Italienreise von 1786–88,[46] als es nach gut zehn Jahren Gelegenheit bot, die dort gesammelten Erfahrungen in ein ästhetisches Programm zu überführen. Im Herbst 1798, kurz nach Erscheinen des ersten Stücks, schreibt Goethe an Schiller: „Die Propyläen sind für mich eine wahre Wohlthat, indem sie mich endlich nöthigen die Ideen und Erfahrungen, die ich mit mir so lange herumschleppe, auszusprechen.“[47] Nach den im vorigen Kapitel ausgeführten Voraussetzungen dichterischen Schreibens, ist die Darstellung der *Propyläen* als Selbstaussprache Goethes auf den ersten Blick wenig überraschend. Sie konvergiert unmittelbar mit dem von Schiller auf eine Zeichentheorie der Identität zugespitzten Nähe von Autor und Werk. Die *Propyläen* aller-

---

an ihrem wahren Fortgange hindern, indem sie sich auf der breiten Fläche des Diletantismus und der Pfuscherey, zwischen Kunst und Natur hinschleifen, und eben so wenig geneigt sind eine gründliche Kenntniß der Natur, als eine gegründete Thätigkeit der Kunst zu befördern“ (P I.2, S. 4).

42 P I.2, S. 5.

43 P I.2, S. 44. Dieses Bild wird auch im zweiten Teil, P II.1, S. 47, fortgeführt: „Und so sey auch für diesmal diese Unterhaltung geschlossen.“

44 P I.2, S. 44.

45 Zur programmatischen Funktion des Titels vgl. auch Ehrmann: Bildverlust.

46 Festzuhalten ist noch einmal, dass nicht erst die Publikation der *Italienischen Reise* eine „nachträgliche Literarisierung der Reisebriefe und Tagebuchaufzeichnungen“ bedeutet, die in der „Forschung als Authentizitätsverlust, aber Poetizitätsgewinn“ verbucht wurde (so Aurnhammer: Goethes „Italienische Reise“, S. 72). Bereits die Briefe selbst sind nicht einfach unmittelbares Dokument einer Reise, sondern zumindest auch bereits Inszenierung eines spezifisch *individuellen*, mithin *poetischen* Erlebens.

47 Goethe an Schiller 31.10.1798, WA IV, 13, S. 302.

dings waren kein ‚Werk',[48] sie waren eine Zeitschrift, an der bereits seit dem ersten Stück auch Heinrich Meyer mit eigenen Beiträgen beteiligt war.[49] Zudem verzeichnet die Zeitschrift gar keine Autoren, alle Texte sind zwar mit Titeln versehen, aber völlig anonym erschienen.[50]

Dieser typographischen Tendenz zur Kollektivierung mehrerer Autoren und ihrer Texte entsprechen auch die Schreib- und Überarbeitungspraktiken, aus denen die *Propyläen* letztlich hervorgegangen sind. Texte wie der mittlerweile in der Forschung gut etablierte,[51] hauptsächlich von Meyer verfasste, aber von Goethe und auch Schiller gemeinsam revidierte Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* stellen die vielfältigen Formen der Kollaboration unter Beweis. An Goethes Brief überrascht daher besonders, dass er ausgerechnet gegenüber Schiller, der selbst stark in den Entstehungsprozess der Zeitschrift involviert war,[52] seinen eigenen Anteil betont.[53]

Dieses für die Zeitgenossen offenbar so selbstverständliche Auseinandertreten von Autorschaft und der verfasserschaftlichen Beteiligung anderer lässt sich im Kontext der *Propyläen* an vielen Stellen aufweisen. Im Folgenden soll ein Text genauer in den Blick genommen werden, der gerade kein sprechendes Beispiel weder für Kollaboration noch Kollektivität zu sein scheint. Denn der im ersten Stück der *Propyläen* erschienene Aufsatz *Ueber Laokoon* wurde von ihm selbst[54] und anschließend in den (auch postumen) Werkausgaben ganz unproblematisch und eindeutig ‚Goethe' zugewiesen. Auch die Forschung hat darin bisher das Werk eines individuellen Autors gesehen. Das liegt wohl nicht zuletzt an der ästhetikgeschichtlichen Bedeutung dieser ‚klassizistischen Programmschrift',[55] die sich als Abschluss der dominanten kunsttheoretischen Debatte des deutschen Klassizismus ausnimmt. Der Gegenstand des Aufsatzes ist nichts geringeres als jene

48 Jedenfalls nicht in erster Linie; vgl. dazu auch Kap. fünf.

49 Später kamen noch Wilhelm und Caroline von Humboldt sowie Schiller mit eigenen Beiträgen hinzu. Zur Bedeutung Meyers für Goethes ästhetische Projekte um 1800 vgl. Keller: Lebendiger Abglanz.

50 Die einzige (mittelbare) Autornennung der *Propyläen* findet sich im Untertitel des Vorabdrucks *Einige Scenen aus Mahomet*. Dort wird bemerkt, dass diese „von dem Herausgeber" stammen. Vgl. Teilabdruck der Szenen II, 1 und II, 5 des 1802 bei Cotta erschienenen *Mahomet* (vgl. auch MA 6.1, S. 138–140, 144–149) im 2. Stück des 3. Bandes.

51 Vgl. Ehrmann: „unser gemeinschaftliches Werk", Keller: Lebendiger Abglanz, und insbesondere Rößler: Die Kunst zu sehen.

52 Zur Vorgeschichte der *Propyläen* vgl. auch Brüning: Glückliches Ereignis.

53 Goethe an Schiller 31.10.1798, WA IV, 13, S. 302. Er schließt zudem wieder mit der Aussicht auf die Jenaer Einsamkeit, nicht die Geselligkeit: „[I]ch habe jetzt nur meine großen Zimmer im Schloß und meinen neuen Ofen im Auge". Zum Verhältnis von Einsamkeit und Geselligkeit vgl. auch Schmid: Einleitung, und Schmid: Gespräch.

54 Schon ab der ersten Werkausgabe bei Cotta.

55 Osterkamp: Nachwort, S. 34.

marmorne Statuengruppe des Laokoon, die schon in der Antike[56] und erneut seit ihrer Wiederentdeckung im Jahr 1506 als eines der vorzüglichsten Werke der Bildhauerkunst galt und bei Goethe als das „geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit“ figuriert.[57] Das gesamte 18. Jahrhundert hindurch und darüber hinaus zählte sie zu den bekanntesten plastischen Kunstwerken und wurde von Kennern wie Liebhabern unter die besten Hervorbringungen antiker Kunstfertigkeit gerechnet. Sie ist von vielen Italienreisenden beschrieben und von namhaften Altertumswissenschaftlern teils sehr kontrovers diskutiert worden, wobei sie bisweilen sogar ins Zentrum kunsttheoretischer Auseinandersetzungen gerückt ist. Spätestens seit Johann Joachim Winckelmanns berühmten Beschreibungen der Statue in den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) sowie in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) und der Antwort darauf in Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) bildete sie ein zentrales Paradigma der ästhetischen Theoriebildung in Deutschland. So begann sich ein eigener Diskurs über die Statuengruppe zu entwickeln, an dem sich auch solche Gelehrte rege beteiligten, die das Original bisher noch nie vor Augen gehabt hatten. Es war dies ein europäisches Phänomen, wenngleich die Debatte nirgends mit solcher Intensität geführt wurde wie in Deutschland.[58]

Bemerkenswert an Goethes Beitrag zu der Diskussion ist, dass er gleichsam ostentativ nicht auf die vorhergehende Debatte eingeht, Winckelmann wie Lessing nicht einmal namentlich erwähnt und sich so gestisch aus einer der wichtigsten und bekanntesten Debatten seiner Zeit hinauskatapultiert. Dadurch unterscheidet sich Goethes Text von den vorausgehenden Untersuchungen, die meist in hohem Maße von expliziten intertextuellen Bezügen geprägt waren.[59] Dies war möglicherweise dem Wuchern des Laokoon-Diskurses geschuldet, in den sich die meisten Arbeiten über ostentative Intertextualität selbst zu verorten versuchten.[60] Es

56 Vgl. Plinius d. Ä.: Naturalis historia, XXXVI, 37.

57 P I.1, S. 18.

58 Vgl. Osterkamp: Laokoon in Präromantik und Romantik.

59 Vgl. Herder: Erstes Wäldchen, das mit einer Rekapitulation wichtiger Marksteine der Debatte vor allem zwischen Winckelmann und Lessing einsetzt und daraus seine eigene Position gewinnt.

60 Das Ausmaß der Arbeiten am Ende des 18. Jahrhunderts lässt eine Äußerung des Göttinger Altertumswissenschaftlers Christian Gottlob Heyne erkennen, der 1779 anlässlich der „Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laocoon im Belvedere“ bemerkt hat, es sei über Laokoon schon „so viel geschrieben worden, daß man wohl glauben sollte, es müßten alle Umstände, welche diese Gruppe angehen, in das völligste Licht gesetzt sein.“ Trotz der vielfältigen Thematisierung aber seien ihm „mitten unter aller der Bewunderung und entzückter Anstaunung desselben, einige Schwierigkeiten und Zweifel entstanden, die [er] nirgends aufgelöset fand“ (Heyne: Prüfung einiger Nachrichten, S. 1). Problematisch erschienen dem Altertumswissenschaftler vor allem die teils widersprüchlichen Angaben zur Entstehungszeit des Werks sowie zu Zeitpunkt und Urheberschaft der neuzeitlichen Ergänzungen. Diese Lücken im antiquarischen

ist aber sicherlich auch dem dezidiert künstlerischen Anspruch eines als ‚Essay' zu beschreibenden Textes gemäß, der sich von antiquarischer Gelehrsamkeit nachdrücklich absetzte.

Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass sich Goethe überhaupt nicht an jenen Verstößen gegen die historische bzw. mythische Wahrheit stört, die vor und nach ihm häufig an der Statue kritisiert worden sind.[61] Goethe nimmt auf diese Weise eine Tendenz auf – und treibt sie auf die Spitze –, die man bereits bei Winckelmann finden konnte. Auch er geht in seiner Interpretation der Gruppe vom körperlichen Ausdruck des Leidens und nicht vom Mythos des Laokoon aus. Erst die starke Fokussierung auf den Ausdruck und dessen Deutung hatte ihn überhaupt zu der Feststellung geführt, dass bei den heftigsten Zeichen körperlichen Leidens der Schmerz „sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung" äußere, worin kontrastiv „die Größe der Seele" erkennbar werde.[62] Da für Winckelmann die Darstellung dieser Seelengröße einen wesentlichen Zweck des Werkes darstellt, sei es nicht nur verzeihlich, sondern geradezu nötig, dass die Figuren nackt gezeigt werden, denn „[u]nter einem Gewande, welches der Künstler dem Laocoon als einem Priester hätte geben sollen, würde uns sein Schmerz nur halb so sinnlich".[63] Damit wäre aber auch der Blick auf diese wesentliche Ausdrucksqualität des Kunstwerks verstellt.[64] Diese Argumentation weist bereits den Weg zu einem zentralen Aspekt von *Ueber Laokoon*. Denn auch Goethe unterlegt seiner Deutung der Gruppe ein ganz bestimmtes Narrativ, abstrahiert dabei aber zugleich völlig von dem zugrundeliegenden Mythos. Die zentrale Figur sei nicht nur von seinen Gewändern, sondern mit diesen zugleich „von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beywesen" entkleidet.[65] Das den Mythos vergessende „Seherlebnis"[66] lasse Lao-

---

Wissen über die Statue noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren nicht zuletzt der weitgehenden Konzentration auf die inhaltliche Deutung des „Laokoon" geschuldet, die wiederum auf die räumliche Distanz zum Original zurückgeführt werden kann.

61 So hat Christian Ludwig Hagedorn in seinen *Betrachtungen über die Mahlerey* (1762) moniert, dass die Nacktheit der Statuengruppe unmotiviert und Laokoon überhaupt nur wegen der effektvollen Darstellung seiner sich verkrampfenden Muskulatur seiner „priesterlichen Kleider" entledigt worden sei (Hagedorn: Betrachtungen über die Mahlerey I, S. 236).

62 Winckelmann: Kleine Schriften, S. 43.

63 Winckelmann: Kleine Schriften, S. 43.

64 Bereits Heyne geht über eine solche ästhetisch-funktionalistische Deutung hinaus und versucht, die Nacktheit der Figuren aus dem präsupponierten (mythologischen) Narrativ der Statue selbst zu erklären. Er deutet daher die von den Figuren bzw. dem Altar in Falten herunterhängenden Stoffe als erst im Kampf mit den Schlangen herabgerutschte Kleider und liefert damit „eine wahrscheinliche Ursache", warum die Figuren nackt am Altar gestanden haben (Heyne: Prüfung einiger Nachrichten, S. 29).

65 P I.1, S. 7.

66 Apel: Man wird den ganzen Marmor in Bewegung sehen, S. 210.

koon daher nur noch als Vater erscheinen, der mit seinen beiden Söhnen im Schlaf von zwei Schlangen überrascht und umschlungen worden ist.[67] Die im Kontext des trojanischen Mythos störende Nacktheit des Priesters und seiner Söhne wird auf diese Weise zu einem notwendigen Teil eines Narrativs, das ebenso erklärbar wie wahrscheinlich macht, warum drei einzelne nackte Menschen von zwei Schlangen zu einer kompakten Gruppe zusammengedrängt werden konnten.

Die meisten Beschreibungen der Statuengruppe und selbst Winckelmanns einflussreiche Texte gehen kaum auf die wesentlich weniger pathetischen Figuren der Söhne ein und bleiben sehr stark um Laokoon selbst zentriert. Der Grund für diese Einschränkung des Blicks ist nicht zuletzt in den Reproduktionen zu sehen, die damals nördlich der Alpen zugänglich waren und die häufig nur einen bereits vom dreidimensionalen Original abstrahierten Ersatz für die eigene Anschauung darstellen konnten. Neben den häufig unzureichenden Stichen der gesamten Gruppe handelte es sich dabei vor allem um Kleinbronzen und Teilabgüsse, insbesondere von Laokoons Kopf. Dagegen befand sich Goethe in der glücklichen Lage, dass er schon früh, im Oktober 1769, im Mannheimer Antikensaal einen Abguss der gesamten Gruppe eingehend betrachten konnte.[68] Auf seiner 1786 angetretenen Italienreise hatte er dann in Rom die Gelegenheit, sogar das Original selbst genau in Augenschein zu nehmen. Viele andere Kunstschriftsteller mussten auf einen solchen privilegierten Zugang verzichten und waren auf Reproduktionen von geringerer Qualität angewiesen.[69]

Dabei kommt der Materialität des Originals zunehmend Bedeutung zu. So wird die Laokoon-Gruppe in Wilhelm Heinses *Ardinghello*, als das Werk von nur *einem* genialischen „Wesen“ aufgefasst, das lediglich handwerklich von zwei weiteren Arbeitern unterstützt wurde.[70] Dagegen argumentiert Winckelmann, dass an den drei Figuren der Gruppe deutliche Qualitätsunterschiede zu erkennen seien, die er auf die Beteiligung mehrerer Künstler zurückführt.[71] Im genauen Blick auf die

67 Ansätze einer solchen Deutung finden sich auch bei Heinse: Die Aufzeichnungen I, S. 906.

68 Vgl. Goethe an Ernst Theodor Langer, 30.11.1769. Womöglich hat er die Statue sogar ein zweites Mal 1771 auf der Rückreise von Straßburg gesehen, wie er später im elften Buch von *Dichtung und Wahrheit* berichtet. Vgl. MA 16, S. 535–537. Da es gerade in diesem Teil der Autobiographie viele Inkonsistenzen und Fehler der Chronologie gibt, ist hier Vorsicht geboten.

69 Weshalb etwa auch der Göttinger Professor Heyne im Rahmen seiner Rekapitulation der bisherigen Forschung nur „nach Kupfern und nach Gypsabgüssen, ohne Anblick des Marmors selbst, urtheilen“ konnte (Heyne: Prüfung einiger Nachrichten, S. 21). Sogar Winckelmann kannte die Gruppe zunächst nur aus Stichen und erwähnt die Söhne erst im Florentiner Manuskript zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*, also nachdem er Gelegenheit hatte, die gesamte Gruppe in Rom zu studieren. Vgl. Kunze: Winckelmanns Beschreibungen, und Neymeyr: Laokoon als Prototyp, zum Florentiner Manuskript auch Pfotenhauer u. a. (Hg.): Frühklassizismus, S. 187–190 sowie S. 507.

70 Heinse: Ardinghello, S. 238.

71 Im Zuge dieser Beschreibung gibt er zudem eine ästhetische Begründung für das vergleichswei-

Materialität der Gruppe erkennt Winckelmann Spuren einer künstlerischen Kollaboration, die nur deshalb nicht das Vernichtungsurteil bedeutet, weil sie nicht zugleich Kollektivität meint: Die drei Künstler vermischen ihre so unterschiedlichen Kräfte nicht, sondern üben sie an je einer Figur aus, sodass die Söhne übergangen werden können, um den Vater zu feiern.

Auf eine solche genaue Beobachtung des Materials und der Ausführung lässt sich Goethe, schon weil ihm eine unmittelbare Anschauung zum Zeitpunkt der Niederschrift nicht mehr möglich war, zwar nicht ein, doch versucht er dennoch, die Söhne in ihrem Stellenwert für die Gesamtkomposition der Gruppe zu würdigen. Dabei schließt er an Moritz an, für den „[d]urch die beiden Söhne des Laokoon, die mit von der Schlange umwunden werden, […] diese Gruppe erst sanft und schön [wird]; denn das erhabene, zartere Mitleid nimmt den Ausdruck des körperlichen Leidens in sich auf, und veredelt und erhöhet das Ganze."[72] Goethe überschreitet diese stärker auf das Ethische konzentrierte Perspektive, indem er die ästhetische Anordnung der Figuren und ihr Verhältnis zueinander mit in den Blick nimmt. Für die höchste pathetische Wirkung bei größtmöglicher kompositorischer Ausgewogenheit seien die drei dargestellten Menschen „äusserst weise gewählt", und es sei aus diesem Grund – und weil solcherart deren Empfänglichkeit für den Schmerz besonders deutlich werde – zu entschuldigen, dass die beiden Jünglinge, „selbst dem Maase nach, gegen [Laokoon] klein gehalten" sind.[73] Diese Erweiterung des Blicks von Laokoon auf die gesamte Gruppe, ihre Anordnung und das kompositorische ‚Wechselspiel ihrer Teile' ist nicht nur die Bedingung der Möglichkeit von Goethes Argumentation, sondern stellt auch einen innovativen Aspekt in der Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts dar, der zwar selten wahrgenommen, jedoch am Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge einer altertumswissenschaftlichen Kontroverse als eigenständige Beobachtung wiederentdeckt und gewürdigt wurde.[74]

Die Bedeutung der Komposition konnte nicht zuletzt deshalb so häufig übersehen werden, weil das effektvoll gestaltete Leiden Laokoons selbst den Blick der besten Kenner in seinen Bann zu ziehen vermochte. Im Zentrum des Interesses

---

se geringe Interesse an den beiden Jünglingsfiguren, die weit über den Umstand der fehlenden Möglichkeit zur Anschauung hinausgeht: „Die Söhne des Laocoon sind auf selbe Art gearbeitet [wie die Figur des Vaters, D. E.], aber beiweitem nicht so schön. Der ältere Sohn ist viel härter wie wohl in dem Gesicht ein sehr schöner Ausdruck des Klagens sich zeiget. Die Proportion und was zur Zeichnung einer Figur gehöret, ist sehr wohl in dieser Figur: dennoch aber scheinet ihr die Weichigkeit der Menschen von diesem Alter und Größe zu fehlen. […] Der jüngere Sohn ist auf eben die Art gearbeitet aber viel weicher als der ältere. […] Diese Statue scheint gewiß von drei Meistern gemacht zu seyn, wie uns Plinius erzählet" (Pfotenhauer u. a. (Hg.): Frühklassizismus, S. 189 f.).

72 Moritz: Schriften, S. 248 f.

73 P I.1, S. 13.

74 Vgl. Brunn: Die Söhne in der Laokoon-Gruppe.

standen daher vor allem der Schmerz bzw. der Ausdruck des Leidens und damit einhergehend auch die Frage nach der Angemessenheit seiner Darstellung. Insbesondere das Gesicht des Vaters hat dabei eine immer wieder von Neuem angefachte Debatte darüber entzündet, ob Laokoon schreiend dargestellt ist oder nicht,[75] die sich bis zur grundsätzlichen Frage steigern ließ, „ob es sich überhaupt schicke, in der Skulptur einen Schrei ausdrücken zu wollen“.[76] Die „berühmte Frage, warum er nicht schreie“,[77] die Goethe aufgrund seiner Lessing-Lektüre angeblich schon in Mannheim interessiert habe,[78] und die für ihn bis zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Aufsatzes virulent geblieben ist, wurde aus verschiedenen Blickwinkeln und in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder kontrovers diskutiert, und zwar nicht nur unter Spezialisten, sondern selbst in populären und einführenden Werken.[79]

Gotthold Ephraim Lessings vieldiskutierter und zum Meilenstein der Debatte avancierter Abhandlung *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) kommt eine entscheidende Rolle zu, weil sie argumentiert, dass der Schrei Laokoons zu einem Seufzen gemildert werde, „nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät“, wie Winckelmann argumentiert hatte,[80] „sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet.“[81] Für Lessing ist das Kunstwerk deshalb als Materialisierung des höchsten Moments eines Affekts undenkbar, weil es sein eigentlicher Zweck ist, das „süße Gefühl des Mitleids“ zu erregen. Dieser theoretischen Depotenzierung des höchsten Augenblicks, die letztlich einer Abwertung aller ‚transitorischen Momente‘ in der bildenden Kunst gleichkommt, ist nicht nur im *Ersten kritischen Wäldchen* (1769) von Herder emphatisch widersprochen worden;[82] sie stellt auch die implizite Negativfolie für Goethes Neuinterpretation der Statuengruppe dar.[83] Herders fruchtbare Verbindung von Lessings und Winckelmanns Ansichten deutet bereits eine Zweiteilung des Schönheitsbegriffes an, die knapp dreißig Jahre später als eine wesentliche Grundlage für Goethes Inter-

75 Vgl. dazu etwa Howard: Goethe’s Essay, und Meyer-Kalkus: Schreit Laokoon?

76 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, S. 434.

77 Goethe: Dichtung und Wahrheit, 3. Teil, 11. Buch, MA 16, S. 536.

78 Goethe: Dichtung und Wahrheit, 2. Teil, 8. Buch, MA 16, S. 341.

79 Vgl. etwa Sulzer: Theorie I, S. 99: „Der Künstler, der so glüklich ist, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke auszudrüken, muß sich aller fernern Ausbildungen derselben enthalten. So hat der alte Künstler, der den Laocoon gebildet, die Größe seines Leidens durch das sichtbare hinlänglich ausgedrükt, und enthielte sich deswegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigsten Leidenschaften äußern sich nur auf eine ganz einfache Weise. So ist es auch mit den Gegenständen, durch welche die Leidenschaften erregt werden.“

80 Volkening: Schreien, verbissen, S. 89–92.

81 Lessing: Laokoon, S. 20. Er führt dabei ein wirkungsästhetisches Argument, das auf seiner Poetik des Mitleids gründet. Vgl. Schings: Der mitleidigste Mensch, S. 34–45.

82 Herder: Erstes Wäldchen, S. 113–115.

83 Vgl. auch Wolf: „Fruchtbarer Augenblick“.

pretation der Gruppe dienen sollte. Denn bereits Herder unterscheidet eine sinnliche „Schönheit für das Auge“ von einer maßvollen „Ruhe des griechischen Ausdrucks“, die bei ihm als Bedingung der Möglichkeit einer nötigen Entfaltung der Einbildungskraft figuriert. Wenngleich Goethe insbesondere den zweiten Aspekt abweichend fasst, nimmt er doch mit den Begriffen der „Anmuth“ und „Schönheit“ eine analoge Zweiteilung am Beispiel der Laokoon-Gruppe vor.[84]

Auffällig an Goethes systematischer Trennung ist dabei, dass er nicht nur deutlich von Schillers Begriff der ‚Anmut‘ abweicht,[85] sondern dessen Unterscheidung von ‚Anmut‘ und ‚Schönheit‘ geradewegs zu invertieren scheint. Denn bei Schiller erscheint ‚Anmut‘ keineswegs als sinnliche Qualität eines Gegenstandes, sondern als ein in erster Linie geistig wahrnehmbarer Effekt des sittlichen Vermögens und der „willkürlichen Bewegungen“ eines Menschen.[86] Die ‚Schönheit‘ hingegen, die Goethe als Ergebnis der geistigen Beherrschung durch den Künstler bestimmt, erscheint bei Schiller als eine vor allem sinnlich wahrnehmbare Qualität der Form, die selbst als Ideal noch „aus den Händen der bloßen Natur kommen und, ohne die Einwirkung eines empfindenden Geistes, durch die plastischen Kräfte erzeugt“ werden kann.[87] Es ist daher auffällig, dass diese Differenzierung zwischen äußerlicher ‚Schönheit‘ und ‚Anmut‘ als geistig wahrnehmbarem Ausdruck ‚schöner‘ Willenshandlungen, die Goethe zum Zeitpunkt der Niederschrift bekannt, aber nicht bewusst gewesen sein muss, der Tendenz nach in der Unterscheidung des Laokoon-Aufsatzes invertiert erscheint.

Trotz dieser Parallele im Verfahren der Dichotomisierung des ‚Schönen‘ bleibt bei Goethe die von Schiller wiederholt herausgearbeitete Verbindung von ‚Anmut‘

84 Vgl. P I.1, S. 3. Der von Goethe sehr uneinheitlich verwendete Begriff der ‚Anmut‘ (vgl. GWb, Bd. 1, Sp. 620–622) bezeichnet an dieser Stelle die rein sinnliche Verfasstheit des Kunstwerks gemäß den Gesetzen „der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc.“ (P I.1, S. 3), die aber zugleich das Kunstwerk von einem ‚Naturwerk‘ unterscheidet und den Gegenstand ästhetisiert. Vgl. dazu auch Richter: The End of Laocoön. Goethe verwendet ‚Anmut‘ somit einerseits als einen technischen Begriff, um eine nach besonderen Kriterien erzeugte ästhetische Form zu bezeichnen, als auch als wirkungsästhetisches Konzept, um die angenehme Wirkung dieser Form, die etwa Heinse grundsätzlich in Zweifel zieht (Heinse: Die Aufzeichnungen I, S. 906), zu charakterisieren. Anmut ist das Ergebnis jener künstlerischen Tätigkeit, die Goethe in seiner „Einleitung“ die „sinnliche Behandlung“ nennt, durch die „das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reitz unentbehrlich wird.“ (P I.1, S. XX) Den Begriff der ‚Schönheit‘ reduziert Goethe demgegenüber auf eine spezifisch ‚geistige Schönheit‘, „die durch das Maas entsteht, welchem der, zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen, gebildete Mensch alles, sogar die Extreme, zu unterwerfen weiß.“ (P I.1, S. 3) Diese Form der Schönheit korrespondiert mit der zuerst von Winckelmann postulierten Vorstellung einer Beschränkung des heftigsten Ausdrucks in der griechischen Kunst.

85 Prominent entwickelt in der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* (1793). Vgl. dazu Brandes: Leben die Bilder bald?, S. 123–126.

86 SNA 20, S. 288.

87 SNA 20, S. 255.

und Willenshandlung gänzlich unberücksichtigt, und das obwohl gerade die ‚Willkür' auch ein zentraler Aspekt jener Laokoon-Deutung gewesen ist, die Schiller im Zuge der Abhandlung „Ueber das Pathetische" (1793) versucht hat. Aus Vergils Variante des Mythos, der zufolge Laokoon nicht mit den übrigen Trojanern vor den Schlangen geflüchtet, sondern aus Sorge um seine Söhne zurückgeeilt ist, leitet Schiller ab, dass – zumindest in dieser Darstellung – Laokoons „Untergang gleichsam als unmittelbare Folge der erfüllten Vaterpflicht, der zärtlichen Bekümmerniß für seine Kinder vorgestellt wird – dieß entflammt unsre Theilnahme aufs höchste. Er ist es jetzt gleichsam selbst, der sich aus freyer Wahl dem Verderben hingiebt, und sein Tod wird eine Willenshandlung."[88] Erst durch diesen „Ausdruck der ethischen Anlage"[89] im „Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur"[90] werde die Darstellung zur eigentlich künstlerischen. Schon Schiller selbst räumt allerdings ein, dass die bildende Kunst diesem hohen Anspruch an die Darstellung nur bedingt gerecht werden könne, da sie sich auf das sinnlich anschauliche „Erhabene der Fassung" beschränken müsse, das „auf der Coexistenz" beruht.[91] Das eigentlich Pathetische, als das Moralische an Laokoons Handlung, werde demnach in der Plastik selbst nicht anschaulich.

Nicht nur wegen seiner allgemeinen Skepsis gegenüber der ethischen Aufladung ästhetischer Theorien, sondern gewiss auch weil er weitgehend von dem Mythos Laokoons absah, konnte Goethe Schillers Deutung schwerlich für seinen Aufsatz berücksichtigen. Dennoch lässt er die seit Lessing immer wieder verhandelte Kategorie des ‚Mitleids', die bei Schiller als Wahrnehmung einer ‚ethischen Anlage' im Helden wiederkehrt, nicht gänzlich außen vor. Dabei rückt er allerdings die ‚Sympathie' aus dem Zentrum und betrachtet sie nur im funktionalen Zusammenhang mit zwei weiteren Affekten, die von einem Kunstwerk erregt werden können: „Der Mensch hat bey eignen und fremden Leiden, nur drey Empfindungen, Furcht, Schreken, und Mitleiden".[92] Goethes Aufspaltung der beiden aristotelischen Kategorien ‚eleos' und ‚phobos' in die drei von eigenem und fremdem Leiden hervorgerufenen Affekte „Furcht, Schreken, und Mitleiden" geschieht entlang einer terminologischen Unsicherheit der Zeit. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts ist ‚phobos' meist mit ‚Schrecken' übersetzt worden. Im 74. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769) widerspricht Lessing dieser Praxis und behauptet, man habe Aristoteles' *Poetik* an dieser Stelle falsch verstanden und müsse die dort genannten Affekte mit ‚Mitleid und Furcht' übersetzen.[93] Schon bei Lessing figuriert der Schrecken als eine besondere Gattung der Furcht, die sich

88 SNA 20, S. 210. Vgl. dazu Mayer: Dialektik der Blindheit, S. 248 f.
89 SNA 20, S. 211.
90 SNA 20, S. 206.
91 SNA 20, S. 211.
92 P I.1, S. 16.
93 Lessing: Hamburgische Dramaturgie II, S. 169-175. Vgl. auch Schadewaldt: Furcht und Mitleid?

durch ihre Plötzlichkeit und Momenthaftigkeit auszeichnet. Goethe knüpft an diese Staffelung der Furcht an und macht sie sich für sein am Laokoon expliziertes affekttheoretisches Stufenmodell zunutze. Er grenzt zwar zunächst medientheoretisch die bildende Kunst, „die immer für den Moment arbeitet“ und daher „sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen [wird], der Schrecken erweckt“, von der Poesie ab, die hingegen „Furcht und Mitleiden“ erregende Momente wählt,[94] will aber die bildende Kunst nicht streng auf diesen einen Affekt limitiert wissen. Denn zwar rufe „das Leiden des Vaters Schrecken“ hervor und das sogar „im höchsten Grad“, weshalb die Bildhauerkunst an ihm bereits „ihr höchstes gethan“ habe; dennoch errege die Gruppe zusätzlich „Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns, und Furcht für den ältern“,[95] was zur Erfüllung der zuvor angeführten Kriterien für bildendkünstlerische Werke bereits nicht mehr nötig gewesen wäre.

So trägt die Erweiterung des Spektrums der dargestellten Affekte auch dazu bei, „den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern“.[96] In Goethes Deutung wird die Gruppe dadurch zugleich temporalisiert, denn die schreckenerregende Darstellung von Laokoons Leiden vergegenwärtigt dem Betrachter einen grausamen Moment, während der hilflose Zustand des jüngeren Sohnes (wenngleich Goethe ihn explizit noch nicht gebissen sehen will) tendenziell im angenommenen Handlungsverlauf zurück verweist, und die Furcht um den älteren Sohn gepaart ist mit der Hoffnung auf eine zukünftige Flucht.[97] Somit kommt der Ausweitung der Affekte ein spezifischer darstellerischer Mehrwert zu.

Es ist die aus kompositorischer Sicht gewiss nicht zufällig gewählte dreigliedrige Anordnung der Statuengruppe, die diese Vermehrung der Affektkategorien motiviert. Indem Goethe die Gruppe des Laokoon nicht nur als Kunstwerk, sondern zugleich als Modell und Lehrstück für die Kunst im Allgemeinen betrachtet,[98] müssen die drei Figuren in seiner Deutung sowohl kompositorisch als auch narrativ aufeinander bezogen sein – am wichtigsten aber: Sie müssen darüber hinaus auch alle anthropologisch begründeten Zustände des Mitleids beim Betrachter hervorrufen. Aus diesem, von der Forschung bisher noch nicht thematisierten, Grund kann Goethe, trotz aller Unterschiede in den Einzelfiguren, die er durchaus auch selbst wahrgenommen hat,[99] dem Urteil Winckelmanns nicht folgen. Denn wenn Winckelmann am Ende seiner Autopsie der Gruppe bemerkt, dass sie

94 P I.1, S. 16.
95 P I.1, S. 16 f.
96 P I.1, S. 17.
97 Dagegen Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, für die die ‚angedeutete Handlung‘ der Statuengruppe nur im Rückgriff auf die Dichtung wahrnehmbar wird.
98 Vgl. P I.1, S. 1 f.
99 P I.1, S. 13.

„gewiß von drei Meistern gemacht zu seyn" scheint,[100] dann stellt er zugleich eine kollaborative Genese aus, bei der drei einzeln verfertigte Figuren nachträglich gruppiert wurden. Goethe dagegen betont die übergreifende „Intention des Laokoons"[101] und damit die Kollektivität der Künstler, die eben nicht (einerlei ob zugleich oder nacheinander) ihre Anteile ausarbeiten, sondern die einem gemeinsamen Konzept verpflichtet sind. Goethes gesamte Argumentation zielt so auf den lebendigen Zusammenhang der Gruppe.[102] Nur unter dieser Voraussetzung kann sie insgesamt als eines jener „trefflichen Kunstwerke" erscheinen, die die Kunst ganz in sich enthalten;[103] nur so kann sie „den Zirkel aller menschlichen Empfindungen" vollständig durchlaufen; und nur so kann sie zuletzt dem hohen Anspruch gerecht werden, alle „Kunstbedingungen" zu erfüllen.[104] Die Gruppe des Laokoon ist somit ein autonomes Kunstwerk in dem damals neuen Sinn, dass es in sich geschlossen und emphatisch ‚ganz' ist; sie ist aber *zugleich* das Produkt geteilter künstlerischer Anstrengung. Goethes Befund, der vor dem Hintergrund des um 1800 dominanten Paradigmas individueller Autorschaft besonders bemerkenswert ist, lautet: „So brachten die Künstler, durch Mannigfaltigkeit, ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen, und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze."[105] Dieses ständige Austarieren ist kein Effekt differierender Interessen, sondern die Bewegung einer von drei Individuen geteilten Intention.[106]

3.3 Notwendige Umwindungen: Bild-Text-Kollektive

Das ‚sinnliche Ganze', das sich aus der Staffelung der Affekte in den drei Figuren ergibt, ist nicht nur Reflex der Kollektivität der antiken Künstler, es gibt zugleich mein erstes Beispiel für eine geschickt zum Verschwinden gebrachte textuelle Kollektivität ab. Um es zu erläutern, ist zunächst der Hinweis auf den Kontext der Erstpublikation essenziell. Denn *Ueber Laokoon* erschien in den *Propyläen*, also in einer Zeitschrift und damit in einem der vielen grundsätzlich und eminent verunsicherten

100 Pfotenhauer u. a. (Hg.): Frühklassizismus, S. 189 f.

101 P I.1, S. 8.

102 Goethe betont die Rolle der Komposition und die Wahl des dargestellten Moments, durch die „das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig seyn" wird (P I.1, S. 8). Zur Wahl des Moments vgl. auch Wolf: „Fruchtbarer Augenblick".

103 P I.1, S. 1.

104 P I.1, S. 17.

105 P I.1, S. 17.

106 Zu Möglichkeit und Formen von geteilten Intentionen vgl. Schmid/Schweikard (Hg.): Kollektive Intentionalität; außerdem Petitt: Collective Intentions; Zaibert: Collective Intentions and Collective Intentionality; Rakoczy/Tomasello: Kollektive Intentionalität; Gold/Sugden: Collective Intentions.

medialen Räume der fortgeschrittenen typographischen Kultur.[107] Nicht länger wird darin wie in der klösterlichen Bibliothek aus einem Fundus von bereits Vorhandenem zusammengebunden, was aus bestimmten Perspektiven und zu bestimmten Zeiten zusammengehört; Zeitschriftenherausgeber müssen auf Erscheinungsdruck, Textengpässe und literaturpolitische Kalküle häufig stärker Rücksicht nehmen als auf Fragen der programmatischen Komposition. Durch das Zusammenbinden werden die Texte indes nicht nur medienräumlich assoziiert, sondern in nur schwer zu kalkulierender Weise auch durch die neuentstandenen, zugleich medialen und materiellen Berührungspunkte verändert. Die bedeutendste, wenngleich häufig ganz übersehene, dieser interferierenden Kontaktstellen ist der dem ersten Stück der *Propyläen* beigebundene Kupferstich der Gruppe. Er ist zwar von nur mäßiger Qualität,[108] dafür aber von größter Bedeutung für einen Text, der sich gegen die verbreitete Annahme wandte, dass der jüngere Sohn Laokoons ebenfalls von einer Schlange gebissen werde. Die nachträglich erschienene *Anzeige* des Herausgebers hebt dieses Anliegen noch einmal hervor: „Hievon sieht man nichts in der Gruppe! und doch ist es in Zeichnungen und Kupferstiche und andere Nachahmungen übergegangen."[109] Goethe legt hier nahe, dass sich die Altertumskundler und die ihnen folgenden Künstler von Vergils maßgeblicher Darstellung des Mythos, in dem erst die Söhne und dann der Vater gebissen werden, zu einer Abweichung vom eigentlich visuellen Befund haben verleiten lassen. Wieder einmal, so scheint es, hat ein Text die Betrachtung beeinflusst; und damit auch die Werke der neuzeitlichen Künstler.

Ohne es völlig explizit zu machen, verweist Goethe damit zurück auf den Stich zu seinem Aufsatz. Das Bemerkenswerte an dieser von Goethe extra in Auftrag gegebenen Illustration zu seinem Aufsatz zeigt sich im Vergleich mit vorhergehenden neuzeitlichen Stichdarstellungen der Gruppe. Während bei Giovanni Antonio da Brescia (Abb. 1) und Jean-Jacques Boissard (Abb. 2) der Biss in die Brust deutlich zu sehen ist, bleiben in dem von Goethe beauftragten Stich von Johann Christian Ernst Müller (Abb. 3) die Kinnladen der Schlange ostentativ geschlossen (vgl. auch die Zusammenschau in Abb. 4). Zwar ist die Abbildung für sich genommen als wirklich anschauliche Darstellung der Gruppe insuffizient, sie erschöpft sich aber keineswegs in einer nur illustrierenden Funktion und dient auch nicht einfach als Gedächtnisstütze für jene Leser, die die Statuengruppe bereits aus früherer Anschauung kennen. Denn indem sie in ein Dreiecksverhältnis mit

107 Genauer gesagt, erscheint der Text in einem Journal, das auf ein anonymes Verfasserkollektiv zurückgeht, das sich die prononcierte Formulierung eines ganz spezifisch modernen Klassizismus zum Ziel gesetzt hat. Zur Spannungsreichen Modernität der klassisch-romantischen Doppelepoche vgl. etwa Schneider: Klassizismus und Romantik.

108 Dass der Kupferstich „auf eine unverschämte Art verzeichnet" sei, bemängelte auch der Rezensent der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 63 (1800), 61–96, hier S. 80 f.

109 Goethe: Anzeige, S. 513.

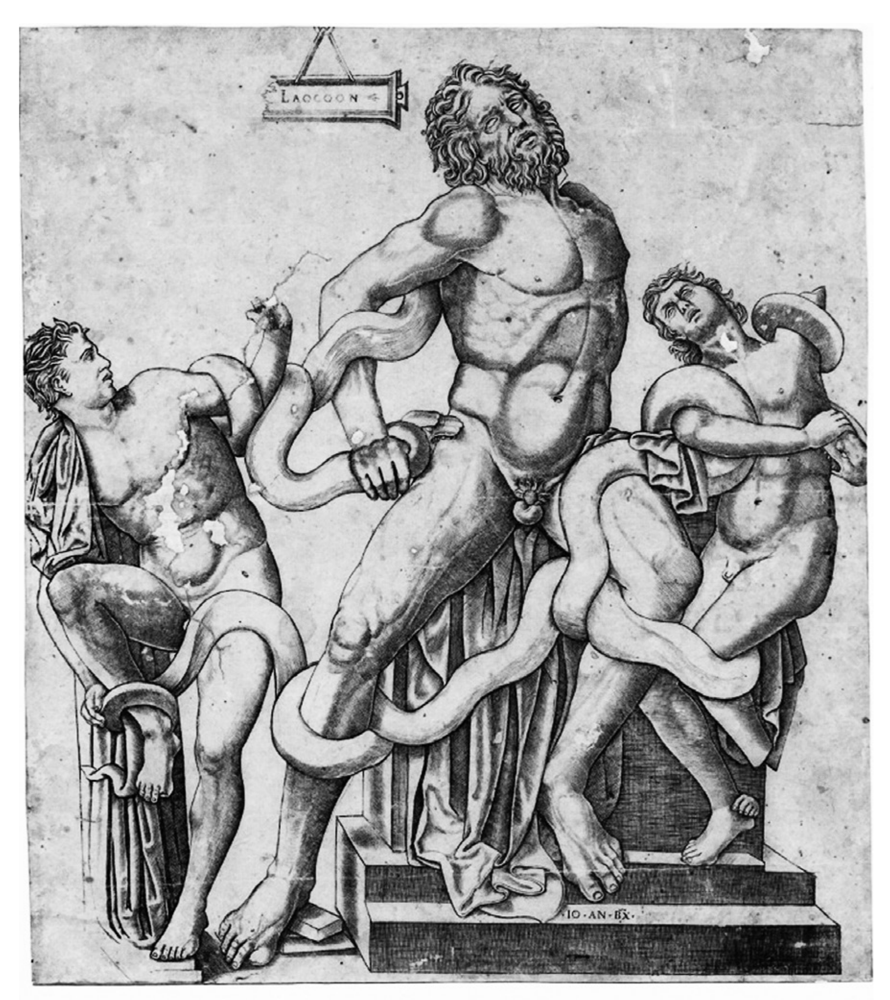


Abb. 1: Giovanni Antonio da Brescia: Laokoon-Gruppe, zwischen 1506 und 1511, Kupferstich, spiegelverkehrt.

zwei in unterschiedlichen Journalen erschienenen Texten – mal des Herausgebers, mal des (anonymen) Autors Goethe – gesetzt wird, gerät sie zum Ort aktiver Wissensproduktion. Zwischen der Argumentation von *Ueber Laokoon* und der Polemik der *Anzeige* macht sie einen rein textuell nur schwer zu beglaubigenden Sachverhalt evident – und lässt einen bislang gut sichtbaren Biss verschwinden. Es kommt zum Zusammenstoß „zweier paralleler Universen, das eine bestehend aus Wörtern, das andere aus Linien."[110] In einer „intra-action"[111] zwischen der tatsäch-

110 Rheinberger: Gaston Bachelard, S. 246.

111 Diese These basiert auf dem von Barad: Posthumanist Performativity, hier S. 815, vorgeschlage-

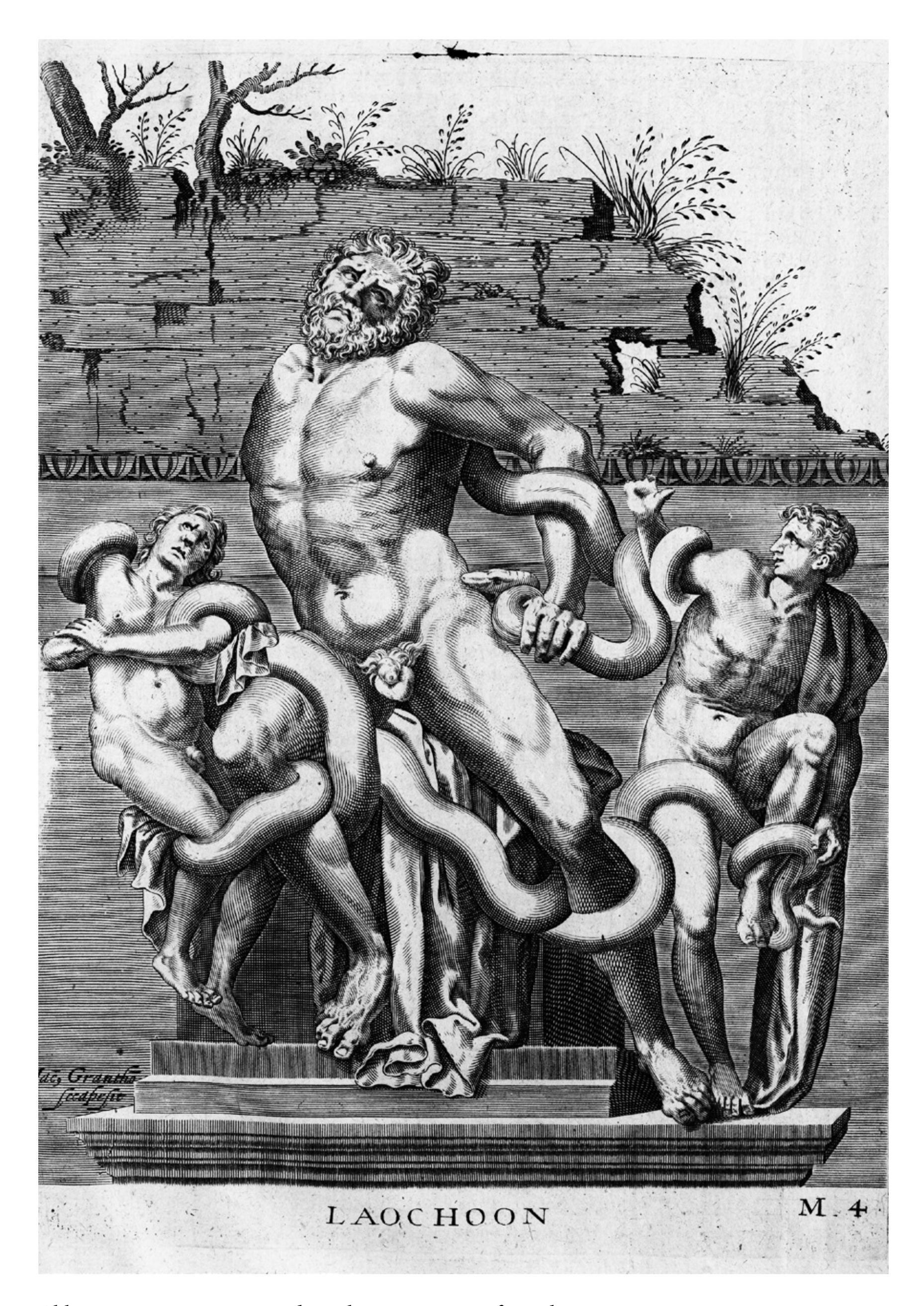


Abb. 2: Jean-Jacques Boissard: Laokoon, 1681, Kupferstich.

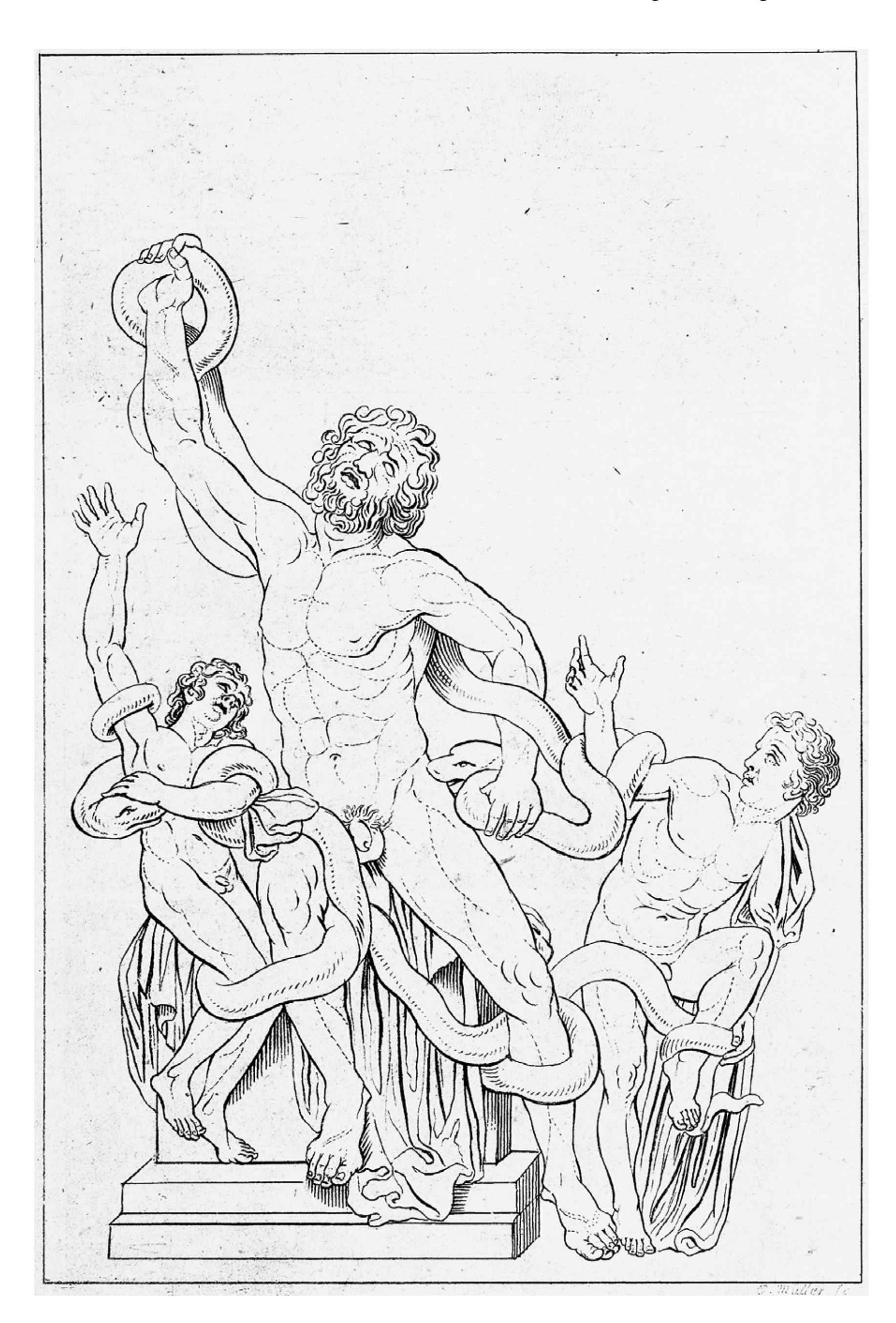


Abb. 3: Johann Christian Ernst Müller: Laokoon-Gruppe, 1798, Kupferstich.







Abb. 4: Details aus den Abb. 1–3.

lichen (wenngleich fälschlich ergänzten) Statuengruppe, ihrer Interpretation (*Ueber Laokoon*), ihrer spezifischen bildlichen Darstellung (Müllers Stich) und der Reflexion auf diese Sichtbarmachung (*Anzeige*) entsteht als neue Relation ein Gegenstand, den es vorher nicht gegeben hat, der aber ein reales diskursives Objekt ist: Die Statuengruppe des Laokoon als Modell gestufter Affekte.

nen „reworking of the traditional notion of causality.“ Relationen, das ist dabei essentiell, „are not secondarily derived from independently existing ‚relata', but rather the mutual ontological dependence of ‚relata' – the relation – is the ontological primitive […], relata only exist *within* phenomena as a result of specific intra-actions (i.e., there are no independent relata, only relata-within-relations)“ (ebd., Fn. 20).

3.4 Ineinanderschreiben, getrennt (Goethe, Schiller, Meyer, Hirt)

Erst der Kupferstich stellt somit sicher, dass die drei Affekte, die gegen Ende des Essays als natürliche Reihe der Erregungszustände des Betrachters analysiert werden, auch wirklich vollständig und simultan in der Statuengruppe codiert sind. Sie stellen sich als Effekt der verschiedenen Zustände der drei Figuren ein, die sich wiederum aus den „stufenweise“ angegebenen „Wirkungen der Schlangen“ ergeben.[112] Damit ordnen sich auch die Affekte in einem Verlaufssystem an, das auf eine Folge nicht nur der Zeit, sondern auch der Intensität verweist. Denn zusätzlich zur doppelten, wenn nicht gar mehrfachen Zeitlichkeit der vorgestellten Handlung sind die drei Figuren mit bestimmten affektiven Darstellungsqualitäten versehen, die nicht nur die Handlung, sondern auch den Kreis der menschlichen Hauptemotionen schließt. Goethe zielt damit nicht nur auf den Nachweis der Vollkommenheit der Gruppe in klassizistisch-autonomietheoretischer Hinsicht, sondern versucht zugleich die herausragende Stellung des *Laokoon* durch die stark medientheoretisch aufgeladene Bestimmung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ zu begründen. Der geeignetste Moment der Darstellung ist für Goethe, im Unterschied vor allem zu Lessing, einer des Übergangs, denn „der höchste pathetische Ausdruk, den [die bildende Kunst] darstellen kann, schwebt auf dem Uebergange eines Zustandes in den andern.“[113] Das besonders Fruchtbare für die Kunst sei dabei, dass in einem Moment zwei Zustände zugleich plastisch vor Augen stehen, wenn nämlich in der Darstellung des Übergangs „noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande [bleibt], so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beym Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in Einem Augenblick vereinigt sind.“[114]

Die Möglichkeiten der gleichzeitigen Darstellung zweier Zustände hat freilich schon Denis Diderot, wenngleich in Hinblick auf die „unité de tems en Peinture“ und nicht auf den ‚prägnanten Moment‘, in seinem *Enzyclopédie*-Artikel „Composition“ diskutiert.[115] Ganz wie Diderot zeigt sich aber auch Goethe von solchen Sujets besonders fasziniert, in denen ein physischer mit einem emotionalen Umschlagspunkt zugleich Ausdruck findet, wie bei „Euridice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretnen Schlange in die Verse gebissen wird“.[116] Auf diesen Umschlagspunkt hat Goethe

112 P I.1, S. 13.

113 P I.1, S. 11.

114 P I.1, S. 11f.

115 Diderot: [Art.] Composition, en Peinture, S. 773. Vgl. auch Wolf: „Fruchtbarer Augenblick“, S. 395 f.

116 P I.1, S. 12. Eine solche doppelte Handlung scheint Diderot zu meinen, wenn er schreibt: „Deux actions ou liées, ou même séparées, peuvent se passer en même tems, dans un même lieu; mais la présence de deux instans différens implique contradiction dans le même fait; à moins qu’on ne

den fruchtbaren Moment festgelegt, in dem „noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande“ erkennbar sei.[117] Die Zustandsänderung wird bei Goethe aber dezidiert durch Handlungen hervorgerufen, die sich in seiner Konzeption ebenfalls idealerweise als ‚doppelte‘ darstellen. Das beste Beispiel dafür ist für ihn wiederum Laokoon, „wo Streben und Leiden in Einem Augenblick vereinigt sind.“[118]

Der Wahl des Moments kommt in Goethes Text nicht zuletzt deshalb eine so große Bedeutung zu, weil der unmittelbare Anlass für die Publikation der im zehnten Stück von Schillers *Horen* (1797) erschienene Beitrag über *Laokoon* des Altertumswissenschaftlers Aloys Hirt war. Dieser Aufsatz geht ebenfalls nachdrücklich auf die Frage des dargestellten Augenblicks ein, verfolgt dabei aber eine aus Goethes Sicht problematische These: Indem er sich zugleich von Winckelmanns und Lessings Deutung abkehrt, behauptet Hirt, dass Laokoon nicht deshalb nur seufzt, weil die Künstler das stoizistische Prinzip der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘ (Winckelmann) oder das Gesetz der ‚Schönheit‘ (Lessing) beachten mussten, sondern weil es ihm körperlich nicht länger möglich sei: „Laokoon schreiet nicht, weil er nicht mehr schreien kann. Der Streit mit den Ungeheuern beginnt nicht, er endet: kein Seufzen erpreßt sich aus der Brust, es ist der erstikende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht, und der lezte Lebenshauch scheint darauf fort-

veuille considérer l’un & l’autre cas comme la représentation de deux actions différentes sur une même toile.“ (Diderot: [Artikel] Composition, en Peinture, S. 773) Ein Bild sei aber von einem Drama deutlich zu unterscheiden und solle sich daher auf einen Augenblick mit einheitlicher Handlung beschränken. Erst im „Paragraph sur la Composition“, dem fünften Kapitel seiner „Essais sur la peinture“, deren erste Buchausgabe (1795) Goethe bereits 1796 erwarb, hat Diderot die Möglichkeit eines Rückverweises auf vorhergehende Zustände auch auf „attitudes“, „caractères“ und „actions“, in denen „des traces subsistantes du moment qui a précédé“ bleiben können, ausgeweitet (Diderot: Essais sur la peinture, S. 73).

117 P I.1, S. 11. Vgl. Wolf: „Fruchtbarer Augenblick“.

118 P I.1, S. 12. Zwar zeigen auch die beiden Söhne Ansätze einer „doppelte[n] Handlung“ (P I.1, S. 14), doch sieht Goethe nur beim Vater einen echten Umschlag, der zugleich den Scheitelpunkt der für die gesamte Gruppe angenommenen Handlung darstellt. Der ältere Sohn ist noch zu wenig umstrickt, die Darstellung damit in Bezug auf die Gesamthandlung letztlich zwar „ahndungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend“ (P I.1, S. 14); der jüngere Sohn ist bereits so sehr von den Schlangen umwunden, dass ihm nur noch wenig Handlungsspielraum (P I.1, S. 14) und kaum noch Hoffnung bleibt (P I.1, S. 15). Der erste Moment wäre im Handlungsverlauf zu früh, der zweite zu spät für eine isolierte Darstellung; beide üben daher eine wesentlich geringere Wirkung auf den Betrachter aus. In dieser Hinsicht wird die Gruppe nicht nur zu einer skulpturalen „Tragödie in drei Akten, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Moment versammelt“ (Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 477) und die von Lessing gezogenen Grenzen zwischen Poesie und bildender Kunst tendenziell verwischt (Wohlleben: Goethe als Journalist und Essayist, S. 94 f.), sondern sie bestätigt zugleich selbst die Qualität des von ihr in der Figur des Laokoon dargestellten Augenblicks, da sie nicht nur diesen höchsten Moment darstellt, sondern zugleich die beiden (virtuell) zeitlich unmittelbar anschließenden Augenblicke auch räumlich um die Figur des Vaters anordnet und durch diese wechselweise Bezugnahme auf mehreren Ebenen den Effekt zu steigern vermag.

zuschweben."[119] Hirt beruft sich zur Beglaubigung seiner Argumentation auf die eigene Anschauung, die er in „vieljährige[r] Erfahrung"[120] geläutert habe und durch die er sich von den falliblen Wahrnehmungen anderer Beschreibungen unterscheide.[121] Trotz seiner ausgebildeten Fähigkeit zur wissenschaftlichen Betrachtung basiert seine Beschreibung an dieser Stelle auf der nicht weiter begründbaren Prämisse, dass „das äzende Gift von dem Bisse der Schlange"[122] bereits tödlich auf Laokoons Organismus wirke,[123] weshalb er selbst in dessen Gesicht „tiefzurükgezogene[ ] Augapfel [sic]"[124] erkennt, die ihm zugleich als Zeichen des nahen Todes erscheinen. Diese eher tendenziöse Detailbeschreibung steht als Beleg für seine zentrale These ein, die ebenfalls auf eine Neubestimmung des dargestellten Augenblicks abzielt:

> Alles in der ganzen Figur verkündet einen Moment der Darstellung, aber nicht einen gemilderten, nicht ein Seufzen, nicht ein Schreien, nicht einen hilfflehenden Blik zu den Göttern – sondern das höchste und lezte Anstrengen sich convulsivisch windender Kräfte, ein schon betäubtes Gehirn, einen Mund, den der erstikende Schmerz umzieht und bleichet – ein Athemloses Bäumen der Brust, und Einzwängen des Unterleibes – das Erstiken und der Tod folgt plözlich.[125]

Diese These konnte Goethe schon deshalb nicht unwidersprochen lassen, weil die Figur Laokoons sonst jenes ‚Letzte' der Handlung verkörpern würde, das von der bildenden Kunst „nicht dargestellt werden soll".[126] Daher gesteht Goethe zwar zu, „daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sey", er warnt aber zugleich davor, die Wirkung, „die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst" zu übertragen, „besonders sehe man keine Wirkung des Gifts, bey einem Körper, den erst im Augenblike die Zähne der Schlange ergreifen, man sehe keinen Todeskampf bey einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper".[127] Goethe negiert an dieser Stelle Hirts Analyse regelrecht. Die unmittelbare Rückbindung der Kernthese von Goethes Aufsatz an den Vorgängertext, die darin sichtbar wird, legt die Vermutung nahe, dass Hirts Beitrag mehr als nur ein zufällig im selben Zeitraum entstandener Text über die Statuengruppe war.

---

119 Hirt: Laokoon, S. 8 f.
120 Hirt: Laokoon, S. 7.
121 Vgl. auch Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 467 f.
122 Hirt: Laokoon, S. 9.
123 Ähnlich Heinse: Die Aufzeichnungen I, S. 747 f.
124 Hirt: Laokoon, S. 8.
125 Hirt: Laokoon, S. 10.
126 P I.1, S. 15.
127 P I.1, S. 11.

Es lohnt daher ein Blick auf die Verbindungen der Aufsätze und ihrer Autoren. Zunächst ist bemerkenswert, wie stark die beiden Texte auseinander tendieren. So divergieren Goethe und Hirt ganz grundsätzlich in ihren Interpretationen der körperlichen Zeichen des Leidens. Während Hirt in den Muskeln bereits Vergiftungskrämpfe am Werk sieht, stellen sie für Goethe – freilich auch von dem damals fälschlich als ausgestreckt ergänzten Arm angeregt – in all ihrer Anspannung Zeichen der strebenden Kraft Laokoons dar. Daher ist es auf den ersten Blick verwunderlich, dass Hirts Aufsatz trotz dieser so offensichtlichen wie grundlegenden Divergenzen auf ausdrücklichen Wunsch Schillers hin und mit Goethes Billigung in den *Horen* erschienen ist.[128] Wenngleich Goethe schon früher nicht immer mit den Ansichten Hirts, den er bereits seit seinem ersten Aufenthalt in Rom kannte, übereinstimmen konnte, war er doch stets persönlich um den kenntnisreichen Altertumswissenschaftler bemüht und hatte ihn daher schon früher auch gegenüber Wieland als Beiträger für den *Teutschen Merkur* empfohlen. Hirt sei „ein trockner, treuer fleißiger Deutscher", der aber – so streicht Goethe besonders hervor – „schon recht schöne historische Kenntniße von Rom und von der Kunst hat und seinen Geschmack im Umgange mit Verständigen bildet", weshalb auch zu erwarten sei, dass er sich in wenigen Jahren „zu einem vorzüglichen Cicerone qualificiren" werde.[129] Als solchen empfiehlt ihn Goethe wenig später auch an Herder. Zwar sei Hirt „ein Pedante", er „weiß aber viel und wird jedem Fremden nützlich sein".[130]

Es sind also vor allem seine archäologischen Kenntnisse und durchaus auch seine sich zur Pedanterie neigende Vertrautheit mit alter und neuer Kunst, die Goethe an Hirt schätzt, und weniger dessen Konzilianz und Empfänglichkeit für abweichende Meinungen. Das verdeutlichen einige briefliche Äußerungen der späteren ‚Weimarischen Kunstfreunde' über Hirts charakterliche Eigenheiten, die noch aus der Zeit stammen, bevor dessen Aufsatz über Laokoon in ihren Reihen kursierte. So berichtet Meyer aus Rom von einem „Werk über die Baukunst, an dem [Hirt] schon Jahr und Tage schreibt und wofür er fleißig zeichnen läßt", mit dem er aber „seinen Ruhm unwiederbringlich zu Grunde richten" werde, da er sich darin bemühe, „alle Ordnungen und Glieder der Gebäude aus der uranfänglichen Holzconstruction herzuleiten".[131] Goethe kannte die Entwürfe zu diesem Werk zwar nicht, zeigt sich in seinem Antwortschreiben vom 3. März 1796 aber wenig überrascht von der darin zutage tretenden streitbaren Haltung und bemerkt: „Die fixen Ideen, welche der gute Hirt schon so ein Dutzend Jahre nährt, mögen denn freylich etwas steif und trocken geworden seyn, Mannigfaltigkeit des eignen

128 Hirt: Laokoon.

129 Goethe an Wieland, 17.11.1786, WA IV, 8, S. 60 f.

130 WA IV, 8, S. 378.

131 Meyer an Goethe, 12.2.1796, GMB I, S. 199.

Geistes und Biegsamkeit gegen fremde Gegenstände sind niemals seine Eigenschaften gewesen."[132] Daher kommt es auch – wie Goethe Schiller gegenüber bekräftigt –, dass Hirts „logische[ ] Operationen" insbesondere dann „sehr gut von statten gehen, wenn die Prämissen richtig sind; er kommt aber oft in den Fall daß er, wo nicht falsche, doch beschränkte und einseitige Prämissen als allgemeine voraussetzt, da es denn mit dem Schließen nur eine Zeit lang gut geht".[133] So habe er auch in dem Aufsatz über Laokoon, den Goethe mit seinem Schreiben vom 5. Juli 1797 an Schiller übermittelt hat, „gar vielfach recht und doch fällt er im ganzen zu kurz, da er nicht einsieht daß Lessings, Winkelmanns und seine, ja noch mehrere Enunciationen zusammen, erst die Kunst begrenzen. Indessen ist es recht gut, wie er auf's charakteristische und pathetische auch in den bildenden Künsten dringt".[134]

Aus ganz anderen Gründen findet Schiller Gefallen an diesem Text. Er erkennt in Hirts Aufwertung des ‚Charakteristischen' eine Möglichkeit, den Begriff des ‚Schönen', der durch die Bemühungen der „neuern Analytiker […] beinah ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt" wurde,[135] unter anderen Gesichtspunkten neu zu diskutieren. Deshalb möchte er den Aufsatz „recht gern in den Horen" veröffentlichen.[136] Um auch Goethe, den er in grundsätzlicher Übereinstimmung glaubt, für das Vorhaben zu gewinnen, fährt er fort: „Sie und Meier [sic] würden dann, wenn der Weg einmal offen ist, den Faden um so bequemer aufnehmen können und das Publikum auch schon mehr vorbereitet finden."[137] Dieses beiläufig geäußerte Argument, scheint der wesentliche Grund gewesen zu sein, warum Goethe den Druck von Hirts Aufsatz beförderte. Aus dem Rückblick auf diese redaktionelle Szene wird damit auch deutlich, wie sich Goethe hier selbst einen Vorgänger erzeugte, der sich überbieten ließ: Er lässt durch Eingriffe in das personelle Netzwerk auch ein textuelles entstehen, das seinem Aufsatz zu größerer Wirkung verhelfen soll.

Selbst wenn bei Goethes Empfehlung für die Aufnahme in die *Horen* weniger Kalkül geherrscht haben sollte, als es zunächst scheint, es ist in jedem Fall nicht zu übersehen, dass Hirts Text für Goethe zu einem fruchtbaren Ansatzpunkt für

132 WA IV, 11, S. 40.

133 Goethe an Schiller, 5.7.1797, WA IV, 12, S. 182.

134 Goethe an Schiller, 5.7.1797, WA IV, 12, S. 182.

135 Schiller an Goethe, 7.7.1797, SNA 29, S. 98.

136 Schiller an Goethe, 7.7.1797, SNA 29, S. 98.

137 Schiller an Goethe, 7.7.1797, SNA 29, S. 98. Bei diesem Vorschlag hat Schiller indes nicht nur Goethes Vorteil im Blick und räumt zuletzt ein, dass er sich durchaus auch eine Beförderung der eigenen Vorhaben erhofft, „wenn diese Materie über das Charakteristische und Leidenschaftliche in den griechischen Kunstwerken, recht zur Sprache käme, denn ich sehe voraus daß mich die Untersuchungen über das Griechische Trauerspiel, die ich mir vorbehalten habe, auf den nämlichen Punkt führen werden" (SNA 29, S. 98 f.).

die eigene Bearbeitung des Themas geworden ist. Denn es war letztlich Hirts Aufsatz über die Laokoon-Gruppe, der Goethe zur späteren Ausarbeitung seiner eigenen Untersuchung Anlass gegeben und ihn zunächst an einen „vor mehrern Jahren" geschriebenen Text erinnert hat. Da er diesen aber „nicht finden konnte", habe er „das Material, dessen ich noch wohl eingedenk bin, nach meiner (und ich darf wohl sagen, unserer) jetzigen Überzeugung zusammengestellt. Vielleicht kann ich es Sonnabend überschicken. Der Hirtische Aufsatz ist eine gute Vorbereitung dazu, da er die neuste Veranlassung gegeben hat."[138] Es scheint daher nicht nur der Aufsatz, sondern auch der persönliche Umgang gewesen zu sein, der Goethe zu einem eigenen Text angeregt hat. Dem Tagebuch zufolge fand die Ausarbeitung von *Ueber Laokoon* zwischen dem 2. und 5. Juli 1797 statt.[139] Vor und während der Arbeit am eigenen Aufsatz führte er mehrmals Gespräche mit dem Berliner Archäologen.[140] Was Goethe am 30. Juli bei seiner Abreise in die Schweiz, wo er mit Meyer zusammentreffen wollte, mitnahm, mag mit einigem Recht als *sein* Text bezeichnet werden, ist aber gewiss auch in intensiver Auseinandersetzung mit Hirt und seinen Thesen entstanden.

Einen „flüchtigen Aufsatz", der das Produkt weniger Arbeitstage gewesen sei, sendet Goethe bereits am 8. Juli an Schiller und bittet ihn um Rückmeldung zu „der Methode und dem Sinne" wie er auch „Meyers Urtheile über die eigentliche Darstellung des Kunstwerks begierig zu hören" sei.[141] Dem erfahrenen Altertumskundler und Kunsthistoriker Meyer hat er die „Blätter" dann auch am 14. Juli 1797 „zur Prüfung" übermittelt.[142] Der gerade in die Schweiz Zurückgekehrte hat die erwünschte Rezension ebenso rasch wie wohlwollend vorgenommen und antwortet schon am 26. Juli, er habe „mit großen Freuden und möglichster Zufriedenheit Ihre Schrift über Laokoon" gelesen.[143] Die Untersuchung stimme mit seinen eigenen Überzeugungen weitestgehend überein:

> [F]reylich umfaßt dieselbe weit besser als alles, was bisher darüber oder über andere Kunstwerke versucht worden, den Gegenstand. Es steht so schön in der Mitte zwischen den zwey Extremen, die da wechselweise behauptet worden, nämlich von der Schönheit ohne Theilnahm' und Leidenschaft als höchster Zweck und Ziel der Kunst und der Wahrheit, die man vorgestellt haben wollte. Wo bleibt im ersten Falle Leben, Bewegung, Rührung! Im andern behält die Kunst keine Würde, ist eine schlechte Nachahmerinn, dienend, nicht frey, nicht herrschend.[144]

138 Goethe an Schiller, 5.7.1797, WA IV 12, S. 182 f.
139 GTb II.1, S. 119.
140 GTb II.1, S. 119f.
141 Goethe an Schiller, 8.7.1797, WA IV 12, S. 187.
142 Goethe an Meyer, 14.7.1797, WA IV 12, S. 190.
143 Meyer an Goethe, 26.7.1797, GMB I, S. 14.
144 Meyer an Goethe, 26.7.1797, GMB I, S. 14 f.

Bereits Meyer ordnet Goethes Text auf diese Weise in die von Hirt neuentfachte Debatte über das erste Prinzip der Kunst ein[145] und spricht ihm zugleich eine vermittelnde Position darin zu. Daneben betont Meyer die Nähe von Goethes Annahmen über die Tauglichkeit bestimmter Sujets für die Künste zu seinen eigenen „Forschungen von den darzustellenden Gegenständen."[146] Was Meyer hier in Erinnerung ruft und von Goethe offenbar schnell wieder vergessen wird, ist der Ursprung des Aufsatzes aus gemeinschaftlichen Überlegungen. Zwar hält der erste Abdruck des Aufsatzes in den *Propyläen* die Frage nach der Autorschaft durch die Anonymität[147] noch in der Schwebe, die folgenden Werkausgaben präsentieren aber nur noch ein individuelles Autor-Werk. Meyers (gewiss schlecht dokumentierter) verfasserschaftlicher Anteil verschwindet so auf der Ebene der Autorschaft.

In der internen Diskussion der Weimarer Kunstfreunde wird der Aufsatz somit bereits mehr als ein Jahr *vor* der Veröffentlichung nicht nur in Bezug zur Debatte über das Prinzip der ‚Charakteristik'[148] von Kunstwerken gesetzt, sondern auch als Beitrag zur Gegenstandsproblematik und als leistungsfähiges Beschreibungsmodell für die bildenden Künste verstanden. Wie planvoll bereits Goethe selbst auf diesen Effekt hingearbeitet hat, lässt sich schwer nachvollziehen; es habe ihn aber jedenfalls gefreut, wie er am 5. August 1797 an Meyer schreibt, „daß ich Ihnen mit *meinen* Ideen über Laokoon entgegen komme".[149] Festzustellen ist darin bereits ein Ringen um den Charakter des Textes als Kollektiv- oder Individualwerk. Es ist aber ein Ringen unter ungleichen Gegnern.

Wie wenig Meyer Aussicht hatte, gleichberechtigt mit Goethe an gemeinsamen Texten zu arbeiten,[150] zeigt exemplarisch der Kontakt zu Karl August Böttiger, der in der Ausarbeitungsphase zeitweilig besonders wichtig wurde. Goethe schickte ihm schon am 19. Juli 1797 eine Abschrift oder Variante seines Aufsatzes – weil er sich von dieser Seite noch Hinweise „zu Gunsten der aufgestellten Idee" erhofft hat.[151] Böttiger zeigt sich von dem Text ebenfalls beeindruckt und glaubt sogar, dass der „Laokoon" mit Goethe überhaupt „erst seinen Mystagogen gefunden" habe.[152] Wie Meyer betont auch er, dass „alle vorigen Hypothesen gegen diese

---

145 Vgl. auch Fernow: Ueber den Zwek der bildenden Kunst.

146 Meyer an Goethe, 26.7.1797, GMB I, S. 16.

147 Spoerhase: Die spätromantische Lese-Szene, bes. S. 587 f., schlägt die Unterscheidung von Anonymität und Namenlosigkeit vor. Er geht dabei aber von einem ‚ontologischen' Autorbegriff aus, der die Trennung von Verfasserschaft und Autorschaft, auf der die hier angestellten Überlegungen beruhen, nicht wahrnimmt.

148 Vgl. Costazza: Das ‚Charakteristische' ist das ‚Idealische', Costazza: Das ‚Charakteristische' als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik sowie Tausch: Das vermessene Charakteristische.

149 Goethe an Meyer, 5.8.1797, WA IV, 12, S. 211, Hervorhebung D. E.

150 Kollaborationen lassen, so Strätling: „Dieses Buch haben zwei gemacht", S. 284, stets „Arrangements zu, die zudem deutlich von Machtstrukturen gekennzeichnet sind".

151 Goethe an Böttiger, 19.7.1797, WA IV, 12, S. 197.

152 Böttiger an Goethe, 20.7.1797, zit. nach RA 2, Nr. 898.

Beleuchtung“ schwinden müssen. Zusätzlich weist er auf die „herrliche Darstellung der doppelten Empfindung“ hin, die „sich sehr schön aus der Mimik, wie es schon Engel bemerkt hat, erläutern“ lasse,[153] und gibt damit auch seinem Interesse für Goethes Theorie des ‚doppelten Augenblicks‘ Ausdruck. Eine Übereinstimmung zwischen den Ansichten beider Weimarer Kunstkenner findet sich auch in der Deutung der „Serpentes constrictores“.[154] Goethe argumentiert, dass die Schlangen nicht nur mit dem Biss in die Hüfte des Vaters den „eigentlichen Lebenspunct des Dargestellten“ anzeigen,[155] sondern insgesamt einen wesentlichen Faktor für die Anordnung der Gruppe ausmachen, insofern sie „fähig sind, drey Menschen, mehr oder weniger, ohne Verletzung zu paralisiren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird, bey der großen Bewegung, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet.“[156] Eine „Note von Böttiger über die zusammenschnürenden Schlangen“ war, so Goethe an Meyer am 21. Juli 1797, wohl dieser „Hypothese über Laokoon sehr günstig, er hatte als er sie schrieb meine Abhandlung nicht gelesen“.[157] Goethe nutzt damit geschickt die intellektuellen Synergien, die ihm durch sein persönliches Netzwerk ermöglicht werden, und er integriert gedankliche Beiträge auf verfasserschaftlicher Ebene in den Text, ohne sie auf derjenigen der Autorschaft sichtbar zu machen.

Noch während der ersten Ausarbeitungsphase hat er nach diesem Modell seinen Aufsatz bereits an mehrere Personen verschickt und fördernde Rückmeldungen erhalten. Im Anschluss daran scheint er nicht mehr systematisch an dem Text gearbeitet zu haben, kommt aber immer wieder – zumindest gedanklich – darauf zurück, beispielsweise wenn er mit Schiller über die Gegenstandsproblematik nachdenkt[158] oder ihm Karl August Böttiger von einem Gespräch mit Hirt „über seine Charakterhypothese des Laokoon“ berichtet.[159] Erst zu Beginn des folgenden Jahres holt Goethe seinen Aufsatz erneut hervor. Den Anstoß dazu gab einmal mehr ein Text aus der Feder Aloys Hirts. Es handelte sich um „einen Nachtrag von Freund Hirt über seinen Laokoon“, den Goethe Mitte Januar 1798 an Schiller weiterleitet.[160] Zuvor hatte Böttiger bereits, „nach seiner beliebten Art, meinen Aufsatz über diese Materie an ienen [sic] Freund verrathen und dieser ist dadurch in die größte Bewegung gesetzt worden, wie der Nachtrag ausweist“.[161] Zwar setzt

153 Böttiger an Goethe, 20.7.1797, zit. nach RA 2, Nr. 898; vgl. auch Engel: Ideen zu einer Mimik I, S. 192 f.
154 Goethe an Böttiger, 19.7.1797, WA IV, 12, S. 197.
155 Goethe an Meyer, 14.7.1797, WA IV, 12, S. 189.
156 So später P I.1, S. 13 f.
157 WA IV, 12, S. 200.
158 Vgl. Goethe an Schiller, 30.7.1797.
159 Böttiger an Goethe, 1.9.1797, RA 2, Nr. 956.
160 Goethe an Schiller, 17.1.1798, WA IV 13, S. 28.
161 Goethe an Schiller, 17.1.1798, WA IV 13, S. 28.

sich Goethe an dieser Stelle nicht näher mit dem Inhalt dieses offenkundig als Reaktion auf seinen eigenen Text verfassten Aufsatz auseinander, versucht aber doch Hirts Hauptargument, dass die antike Kunst viele ‚charakteristische' Darstellungen hervorgebracht habe, gattungssystematisch zu entkräften. So findet er es am 17. Januar 1798 Schiller gegenüber bemerkenswert, dass Hirt „seine Beyspiele von Basreliefen hernimmt, die als subordinirte Kunstwerke schon allenfalls etwas weiter gehen dürfen; daß er aber von der Familie der Niobe schweigt, einem Kunstwerk auf der höchsten Stufe, das aber freylich seiner Hypothese nicht günstig ist".[162] Letztlich seien dieser Streit und die Heranziehung weiterer Beispiele aber müßig, da es für Goethe vor allem darauf ankomme, ob seine These auch im Angesicht des Originals standhält. Wobei dieses Original freilich mit dem ergänzten ausgestreckten rechten Arm Laokoons eine Vitalität suggeriert,[163] die Goethes Deutung gegenüber derjenigen Hirts privilegiert.

Wäre also, so zeigt sich Goethe überzeugt, eine solche Anschauung möglich und „die Gruppe selbst glücklich in Paris angelangt und wieder aufgestellt so möchten unsere Salbadereyen hierüber sämmtlich in Rauch aufgehen".[164] Etwas unwillig klingt daher auch die bereits nach der Lektüre von Hirts *Nachtrag* konzipierte, aber nicht abgesendete Reaktion vom 30. Jänner 1798: „Ihre letzten Aufsätze über Laokoon habe ich noch nicht gesehen. Verzeihen Sie wenn ich über diese schwierige Materie mich sobald nicht äußern kann, ich bin für den Moment himmelweit von solchen reinen und edlen Gegenständen entfernt, indem ich meinen Faust zu endigen, mich aber auch zugleich von aller nordischen Barbarey loszusagen wünsche."[165] Bereits am 1. Februar schreibt Goethe dann aber einlässlicher und konzilianter:

> In Ihrem zweyten Aufsatz über Laokoon haben Sie das, was jeder in diesen Fällen thun sollte, nach meinem Urtheil geleistet; Sie haben Ihre Gedanken und Gesinnungen über die Sache auf das klärste ins Licht gesetzt. Ich will, sobald ich Zeit gewinne, das Gleiche von meiner Seite thun und meine Deduction allenfalls auch drucken lassen. Wir sind zu sehr gewohnt, daß ein paar Vorstellungsarten mit Fug und Recht gegen einander stehen können und jede ihre Freunde und Anhänger finden kann; warum sollte es mit unsern Meynungen nicht auch der Fall seyn können? Es kommt mir überhaupt vor, daß es in solchen Fällen nicht sowohl darum zu thun sey, andere von der Gültigkeit unserer Gedanken zu überzeugen, als vielmehr ihre eigene Denkkraft in Thätigkeit zu setzen.[166]

162 WA IV, 13, S. 28. Vgl. dazu auch den 5. Brief des „Sammlers", P II.2, S. 70 f.
163 Osterkamp: Nachwort, S. 5.
164 Goethe an Schiller, 17.1.1798, WA IV 13, S. 28 f.
165 Goethe an Hirt [Konzept], [30.1.1798], WA IV 13, S. 46.
166 Goethe an Hirt, 1.2.1798, WA IV 18, S. 78 f.

So entgegenkommend Goethes Brief am Ende geworden ist – er formuliert dennoch eine deutliche Kritik an Hirts ‚Starrköpfigkeit', die diesen erst zur erneuten Rechtfertigung im *Nachtrag über Laokoon* veranlasst hat. Noch knapp dreißig Jahre später nimmt Meyer ebendiesen Charakterzug Hirts in einem Brief an Böttiger aufs Korn: „Das hat der Hirt doch vor allen Menschen zum Voraus, daß er nicht zu überwinden, oder wenigstens von seinen Irrthümern nicht zu überzeugen, also auch nicht zu heilen ist. Ich glaube, er ließe sich noch auf den heutigen Tag dafür todtschlagen, daß Laokoon am Schlage stirbt".[167]

Zwar hat Goethe den *Nachtrag* nicht als unmittelbare Gefährdung seiner eigenen Argumentation betrachtet, dennoch musste er sich von Schiller auf die praktische Schwierigkeit hinweisen lassen, dass Hirt im Begriff war, öffentlich auf einen Text zu reagieren, der selbst noch nicht publiziert vorlag. Schiller schlägt daher, kurz bevor er das „Todesurteil der drei Göttinnen Eunomia, Dice und Irene" förmlich unterschreiben wird,[168] vor: „Hätten Sie jetzt nicht Lust, da H. Hirt ihren Aufsatz über Laocoon gewissermaßen antizipiert, diesen Aufsatz in die Horen zu geben?"[169] Wohl nicht zuletzt deshalb, weil sich das Ende der *Horen* auch in der Qualität der eingereichten Beiträge bereits deutlich abzuzeichnen begann,[170] antwortet Goethe nur ausweichend auf diese Offerte: „Meinen Aufsatz über Laokoon will ich gelegentlich nochmals durchsehen und dann wollen wir überlegen was zu thun sey."[171]

Damit rückt der Aufsatz zunächst aus dem unmittelbaren Interesse. Wann genau man sich darauf geeinigt hat, von einem Druck in den *Horen* Abstand zu nehmen, ist ungewiss, doch hat Meyer in einem Brief von Anfang April 1798 nachdrücklich auf eine Publikation des von ihm in Italien Gesammelten gedrängt und so erneut die Suche nach einer geeigneten publizistischen Verwertungsform der Materialien zu dem gescheiterten Italienprojekt angeregt. Ob Goethe *Ueber Laokoon* schon davor gemeinsam mit Arbeiten, die er mit Schiller und Meyer plante, publizieren wollte oder ob sich dieser Plan erst mit den beginnenden Vorbereitungen auf die Herausgabe einer Zeitschrift konkretisierte, lässt sich nicht genau bestimmen. Jedenfalls führt Goethe wenig später den Aufsatz in einer an Cotta übermittelten Liste von für die projektierte Zeitschrift bestimmten Arbeiten an, „die theils fertig, theils, mehr oder weniger, in kurzer Zeit zu redigiren und auszuarbeiten sind".[172] Nur wenige Tage danach erscheint im zwölften und letzten Stück des dritten Jahrgangs der *Horen* – offenbar in gekürzter Form – Hirts *Nach-*

167 Meyer an Böttiger, 20.2.1826, zit. nach Geiger: Briefwechsel.
168 Schiller an Goethe, 26.1.1798, MA 8.1, S. 505.
169 Schiller an Goethe, 19.1.1798, MA 8.1, S. 501.
170 Vgl. Friedrich Schlegel an Körner, 30.1.1797.
171 Goethe an Schiller, 20.1.1798, WA IV 13, S. 33.
172 Goethe an Cotta, 27.5.1798, WA IV 13, S. 164.

trag über Laokoon,[173] ohne dass Goethes Text zu diesem Zeitpunkt einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gewesen wäre. Indem Hirts Replik damit noch vor dem Aufsatz *Ueber Laokoon* erschienen ist, konnte Goethe nicht nur eine regelrechte Auseinandersetzung in der Öffentlichkeit weitgehend vermeiden, sondern zugleich gegenüber Hirt das letzte Wort behalten. Nicht zuletzt durch die Abtrennung von seinem unmittelbaren Entstehungs- und Diskussionszusammenhang und die Positionierung als Eröffnungsbeitrag gleich nach der *Einleitung* konnte Goethes Aufsatz deutlich machen, dass er auch „als eine klassizistische Programmschrift gelesen sein" wollte[174] und am Ende als „kunstpolitisch gezielte[s] Manifest"[175] erscheinen.[176]

Da mediale genauso wie alle übrigen Orte relational bestimmt sind, ergibt sich die Bedeutung von Texten auch aus ihrer Platzierung.[177] Auch Goethes anonym publizierter Aufsatz *Ueber Laokoon* wird von seiner textuellen Umgebung beeinflusst, flankiert ist er von zwei ebenfalls ‚autorlosen' Texten: einerseits von der programmatischen *Einleitung* in die *Propyläen*, die allgemein in das Vorhaben einführt und zugleich eine Art kunst*politische* Deklaration darstellt; und andererseits von dem kunst*systematischen* Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, dessen Darstellung sich an einem von Anton Raffael Mengs abgeleiteten tabellarischen Merkmalskatalog orientiert.[178] Dazwischen steht mit *Ueber Laokoon* ein Text, der durch die Thematisierung *eines* herausragenden Werks synekdochisch über *die* Kunst im emphatischen Singular sprechen will.[179] Da ein Kunstwerk „für unsern Verstand immer unendlich" bleibe, könne es nicht verstanden, sondern nur „angeschaut, empfunden" werden; es könne daher „nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden."[180] Die Funktionsweise einer Kunst, die in diesem Sinn auf den Betrachter *wirkt*, kann folgerichtig ebenfalls nur in ästhetischer Form vor Augen geführt und gerade nicht minutiös analysiert und auseinandergelegt werden. Ausgerechnet eine solche philiströse Zergliederung der Kunst nimmt der gleich im Anschluss publizierte Auf-

173 Hirt: Nachtrag. Vgl. dazu Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung, S. 77.

174 Osterkamp: Nachwort, S. 34.

175 Voßkamp: Goethes „Über Laokoon", S. 248.

176 Vgl. auch Ehrmann: Facta, Ficta und Hybride.

177 Die Topologie der Zeitschrift scheint analog zu der von Certeau: Kunst des Handelns, S. 217–220, getroffenen Unterscheidung von Räumen und Orten zu funktionieren. Während die Bewegung des Lesens die Zeitschrift ‚verräumlicht', stellen die Einzelbeiträge (Werke) Orte dar, die sich relationieren, kartographieren lassen. Zur differenziellen Relationierung vgl. auch Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 49.

178 Vgl. Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 92–113.

179 Vgl. P I.1, S. 1 f.: „Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nöthig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln".

180 P I.1, S. 1.

satz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* insofern vor, als er die Kunstwerke einer strengen, merkmalsbasierten Prüfung und Systematisierung unterzieht. Dieser Text – von Meyer, Goethe und Schiller gemeinschaftlich bearbeitet – schöpft tief aus den Materialien, aus der Fülle an Kunstbetrachtungen, die Meyer 1795–1797 in Italien gesammelt und vielfach bereits vor Ort in einer am rhetorischen Muster orientierten tabellarischen Form aufgezeichnet hat.[181]

Meyer überführt dabei seine Beobachtungen in dieses nach Rubriken gegliederte Notationssystem – das ihm umgekehrt auch zum Dispositiv der weiteren Betrachtung gerät. Anfängliches Unbehagen macht ihm das aufwändige Verfahren, weil er so bisweilen vor den Werken „nicht einen Strich gezeichnet" habe.[182] Schon bald aber erkennt er die Vorteile einer zwar entindividualisierten, aber leistungsfähigen Form der Aufzeichnung, die einerseits einen fruchtbaren Beschreibungsüberschuss produziert und andererseits eine eigene „Methode zu *betrachten*" etabliert.[183] Das Auf*schreibe*verfahren wirkt sich so auf die Wahrnehmung des Gegenstands aus und führt zu einer neuen, methodischen *Betrachtungs*weise;[184] die Tabellen stellen damit einen wichtigen Übergangspunkt zwischen Kunstliteratur und Kunstwissenschaft dar. Der aus diesen Beschreibungen gezogene Text nun, der sich dem Problem der Gegenstandswahl in der bildenden Kunst widmet, ist in ähnlicher Weise systematisch angelegt. Den Ordnungsklassen der ‚vortheilhaften', der ‚gleichgültigen' und der ‚widerstrebenden' Gegenstände werden einzelne Bildgattungen zu- und untergeordnet und es werden dazu jeweils Beispiele gelungener, viel häufiger aber misslungener Werke gegeben, die ihre Herkunft aus Meyers Notizen nur ungenügend verschleiern können. Die „wichtige und fundamentale Abhandlung"[185] *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* – wie sie Goethe im Rahmen der Verlagsverhandlungen mit Cotta nennt – gehört damit einer völlig anderen Gattung an als Goethes *Laokoon* und sie beschäftigt sich zudem fast ausschließlich mit Werken der neueren Kunst seit Raffael. Und dennoch treten die beiden Texte durch ihre räumliche Nähe auch in ein inhaltlich wie formal durchaus spannungsvolles Verhältnis. Goethe umkreist die spannungsreiche Komposition einer einzelnen Statuengruppe, um zu zeigen, dass es sich hierbei um die gelungene bildkünstlerische Darstellung eines wahrhaft ‚prägnanten Moments' handelt; doch er schließt mit der „grosse[n] Frage, ob die Begebenheit

181 Vgl. Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 92–102.

182 Vgl. Meyer an Goethe, 20.10.1795, GMB I, S. 142; zur Funktion der Rubriken als systematisierte Gedächtnisstütze Merkmalsverzeichnis vgl. Goethe an Meyer, 16.11.1795, in: ebd., S. 146.

183 Meyer an Goethe, 24.1.1796, GMB I, S. 184 f.

184 Einmal mehr gehen dabei Lesen und Schreiben ineinander über: Denn erst nach der Relektüre der ersten Versuche kann sich die Beschreibung als Wahrnehmungsweise für künftige Werke etablieren.

185 Vgl. die Liste der projektierten Werke, die Goethe am 28.5.1798 seinem Verleger Cotta zukommen lässt, WA IV, 13, S. 164–167.

an sich ein poetischer Gegenstand sey?“[186] Er gibt damit bereits das Thema der unmittelbar anschließenden Abhandlung *Ueber die Gegenstände* vor, die das Problem der künstlerischen Sujets historisch-systematisch entfaltet und mit der Warnung einsetzt, dass der bildende Künstler „bey der Wahl des Gegenstandes besonders vorsichtig zu seyn“ habe.[187] Im Kontext der Zeitschrift nähern sich die beiden Texte einander so weit an, dass sie geradezu als eine Art Hybridaufsatz erscheinen.[188]

Beide Texte wurden indes zunächst nicht auf die gemeinsame Publikation in einer Zeitschrift hin konzipiert und auch die Entscheidung, *Ueber Laokoon* in den *Propyläen* zu veröffentlichen, fiel erst relativ spät. Selbst danach war noch an eine umgekehrte Reihenfolge der Beiträge gedacht.[189] Daher ist die Interaktion der Aufsätze keine Textstrategie, sondern ein Intertextualitätseffekt, der – durch die Anonymität der Beiträge noch erhöht[190] – auf die mediale Disposition der Zeitschrift selbst zurückgeführt werden muss. Autorlose faktuale Texte sprechen stets mit nur einer Stimme.[191] Ein auf diese ‚Einstimmigkeit‘ textueller Kommunikation abgestelltes Publikum muss zwei aufeinanderfolgende Texte im Sinne geläufiger autorschaftlicher Kontinuitätsannahmen[192] zunächst eng aufeinander beziehen.[193] Daher gebärdet sich das textuelle Aggregat der *Propyläen* tendenziell als Einheit und neigt zur ‚Verwerklichung‘.[194] Wichtig ist hierfür die generelle Tendenz zur Nivellierung individueller Autorschaft in Gemeinschaftspublikationen, die in der beinahe kon-

186 P 1.1, S. 19.

187 P 1.1, S. 20; diese einleitende Warnung findet sich bereits in den früheren Manuskriptentwürfen.

188 Solche Effekte, die aus den Handlungen von Schreibern, Autoren und Herausgebern sowie aus den Eigenheiten von Texten, Medien und Gattungen resultieren, könnten als Analogon der von Latour: Wir sind nie modern gewesen, untersuchten ‚Quasi-Objekte‘ (aus Natur und Gesellschaft) angesehen werden.

189 Vgl. WA IV, 13, S. 164–167: „7. Über die Gegenstände der bildenden Kunst./ (Eine wichtige und fundamentale Abhandlung.)/ 8. Über Heinrich Füesli’s Arbeiten, bezüglich auf sein Gemählde in Zürich und die allgemein bekannten Kupferstiche nach ihm./ (Hier werden die im vorigen Artikel aufgestellten Grundsätze auf die Arbeit eines einzigen Künstlers angewandt.)/ 9. Über Laokoon.“

190 Zu möglichen Effekten von Autorlosigkeit vgl. Pabst: Anonymität und Autorschaft.

191 Vgl. Klein/Martinez: Wirklichkeitserzählungen, S. 2, und Martínez: Erzählen, S. 8–10.

192 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1015–1021.

193 So geht selbst der als Briefpartner vertraute und spätere *Propyläen*-Mitarbeiter Wilhelm von Humboldt in seinem Brief vom 18.3.1799 an Goethe offenbar davon aus, dass der Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* aus Goethes Feder stamme – was dieser in seinem Antwortschreiben auch nicht förmlich dementiert. Vgl. Goethe: Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt, S. 62 f.

194 Begriff und Konzept müssen an anderer Stelle ausführlicher dargestellt werden; bei diesem speziellen Beispiel übernimmt der Herausgebername ‚Goethe‘ die eigentlich Autoren vorbehaltene Funktion, Werke zu konstituieren. Vgl. auch den Systematisierungsversuch von Spoerhase: Was ist ein Werk?

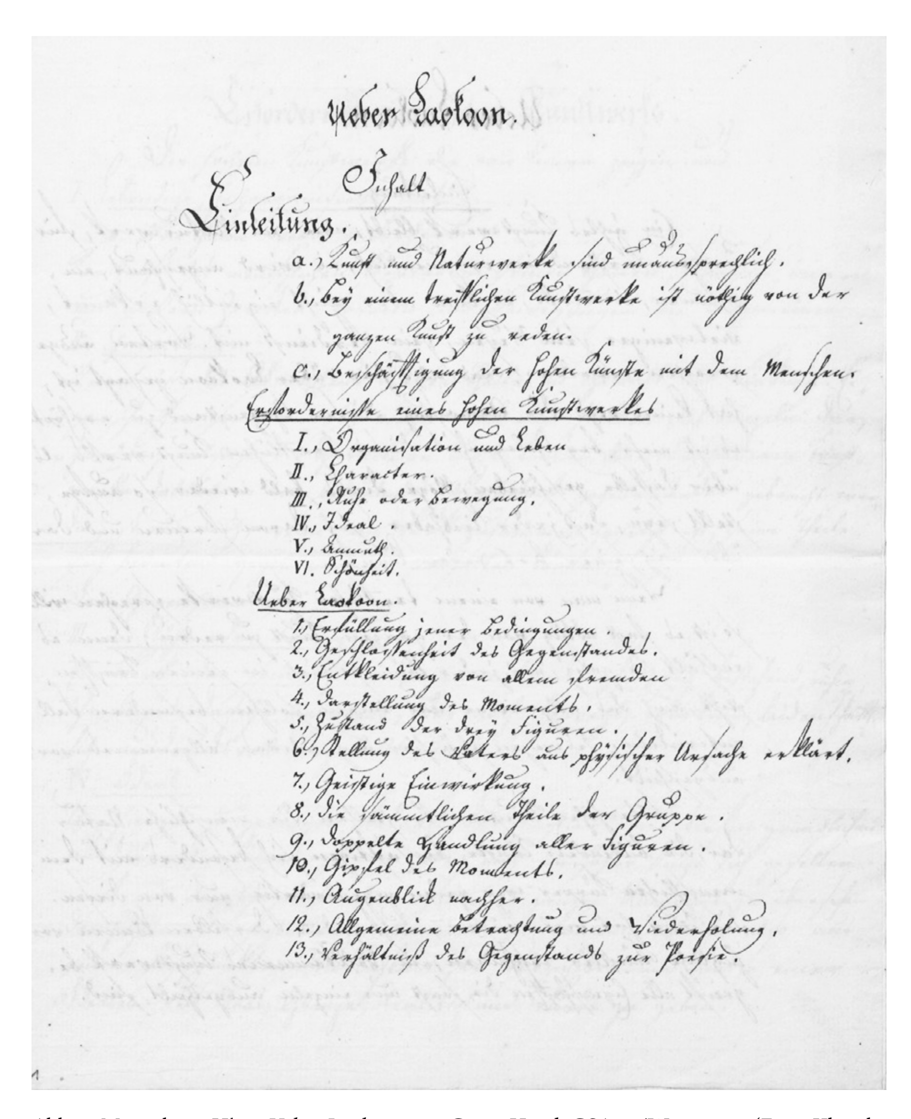
sequenten Anonymität aller Beiträge zu den *Propyläen* gesteigert wird. Eine Zeitschrift erscheint bereits in ihrer materiellen (Buch-)Form tendenziell auch als Werk, ihr Inneres unterliegt schon deshalb einem impliziten Kohärenzpostulat, das dann in je unterschiedlicher Weise durch die sukzessiven oder volatilen Lektüren der einzelnen Texte gedeckt werden kann. Die texträumliche Nähe der Aufsätze *Ueber Laokoon* und *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* innerhalb der *Propyläen* macht so die bereits früh von Meyer betonte konzeptionell-gedankliche Nähe der Texte sichtbar.[195] Damit unterminiert hier die Medialität der Erstpublikation zuletzt die sonst so dominante separatistische Logik des Autorwerks.

3.5 Denkende Köpfe, schreibende Hände? Die Ordnung von *Ueber Laokoon*

Am 7. Juni 1798, kurz bevor er wieder allgemein „über die Einrichtung der Zeitschrifft" nachgedacht hat,[196] notiert Goethe in sein Tagebuch: „Laokoon in Ordnung."[197] Doch welche und vor allem: wessen Ordnung war das? Der Kommentar von Wolfgang Albrecht und Edith Zehm vermerkt zu diesem Eintrag ziemlich lakonisch: „Der im Juli 1797 entstandene Aufsatz ‚Über Laokoon' wurde zum Abdruck im ersten Heft der ‚Propyläen' vorbereitet."[198] Die Zurückhaltung oder Unsicherheit der Kommentatoren geht an dieser Stelle so weit, dass sie eine passivische Konstruktion wählen, die nicht einmal den ausführenden Akteur dieser Druckvorbereitung nennt. Dieses Zaudern ist jedoch erhellend, denn die Frage, wer diese Ordnung eigentlich gemacht hat, ist in der Tat nicht so einfach zu beantworten. War es Goethe? Irgendwie.

Ein Blick in die unter der Signatur 25/W 3608 im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar aufbewahrte Handschrift (Abb. 5 und 6) gibt erste Hinweise. Sie stammt, das ist zu dieser Zeit nicht ungewöhnlich, von Goethes Schreiber Johann Ludwig Geist. Ungewöhnlich sind dagegen zwei Dinge: Erstens beginnt das Manuskript mit einem vorgesetzten Inhaltsverzeichnis, was für die Reinschrift eines als Zeitschriftenbeitrag gedachten Textes eher unüblich ist. Zweitens füllt der Text die gesamte Seitenbreite und ist nicht, wie die übrigen Beiträge zu den *Propyläen*, halbbrüchig geschrieben. Es scheint sich daher in diesem Fall nicht um eine Arbeitshandschrift, schon gar nicht um die eines kollaborativen Settings, zu handeln, da für Korrekturen kaum Platz bleibt. Tatsächlich finden sich darin auch keine größeren nachträglichen Korrekturen. Gemeinsam mit dem Vorsatzblatt samt Inhalts-

195 Vgl. Meyer an Goethe, 26.7.1797, GMB I, S. 16.
196 GTb II.1, S. 248, 9.6.1798.
197 GTb II.1, S. 248.
198 GTb II.2, S. 617.



Ueber Laokoon.

Inhalt

Einleitung.

a.) Kunst und Naturwerke sind unaussprechlich.

b.) bey einem trefflichen Kunstwerke ist nöthig von der ganzen Kunst zu reden.

c.) Beschäftigung der hohen Künste mit dem Menschen

Erfordernisse eines hohen Kunstwerkes

I.) Organisation und Leben

II.) Charakter.

III.) Ruhe oder Bewegung.

IV.) Ideal.

V.) Anmuth.

VI. Schönheit.

Ueber Laokoon.

1.) Erfüllung jener Bedingungen.

2.) Geschlossenheit des Gegenstandes.

3.) Entkleidung von allem Fremden

4.) Darstellung des Moments.

5.) Zustand der drey Figuren.

6.) Stellung des Vaters aus physischer Ursache erklärt.

7.) Geistige Einwirkung.

8.) Die sämmtlichen Theile der Gruppe.

9.) Doppelte Handlung aller Figuren.

10.) Gipfel des Moments.

11.) Augenblick nachher.

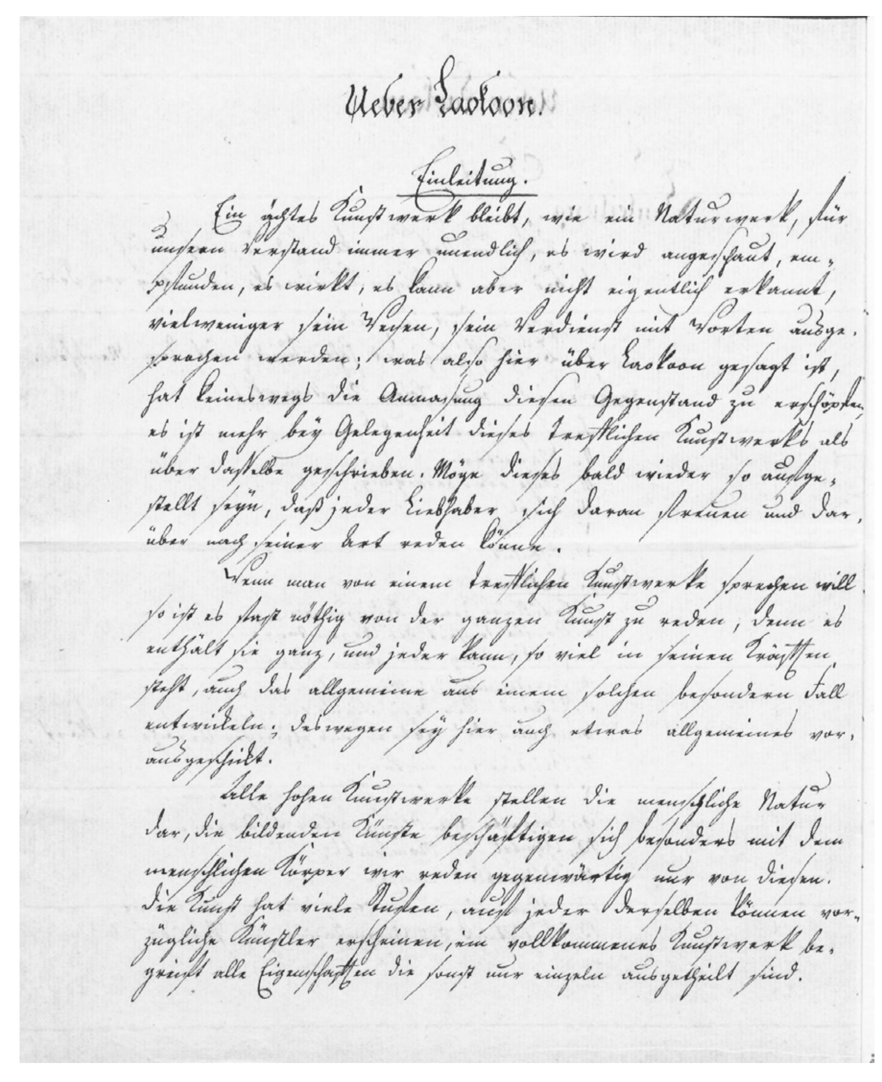
12.) Allgemeine Betrachtung und Wiederholung.

13.) Verhältniss des Gegenstands zur Poesie.

Abb. 5: Manuskript H[1] zu *Ueber Laokoon* von Geists Hand, GSA 25/W 3608, 1r (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

verzeichnis entsteht so der Eindruck, dass es sich hierbei um jenes Manuskript handelt (oder eines von mehreren Exemplaren), das bereits 1797 angefertigt wurde und als individuelles Autor-Werk im persönlichen Netzwerk Goethes zirkuliert ist.

Im Goethe- und Schiller-Archiv wird noch ein weiteres Manuskript aufbewahrt, das eine Abschrift des vorigen zu sein scheint (Abb. 7 und 8). Wiederum sind daran zwei Dinge auffällig: Erstens dürfte es sich hier um jene Handschrift handeln,



Ueber Laokoon.

Einleitung.

Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich, es wird angeschaut, empfunden, es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden; was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung diesen Gegenstand zu erschöpfen es ist mehr bey Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt seyn, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne.

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will so ist es fast nöthig von der ganzen Kunst zu reden; denn es enthält sie ganz, und jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, auch das allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sey hier auch etwas allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar, die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen, auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen, ein vollkommenes Kunstwerk begreift alle Eigenschaften die sonst nur einzeln ausgetheilt sind.

Abb. 6: Manuskript H^1 zu *Ueber Laokoon* von Geists Hand, GSA 25/W 3608, 1v (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

über die der Tagebucheintrag vom 7. Juni spricht.[199] Obwohl auch dieses Manuskript nicht halbbrüchig beschrieben ist, finden sich darin mehrere Korrekturen, vor allem aber wurden das Inhaltverzeichnis und die meisten Zwischenüberschrif-

199 Ob diese Handschrift auch als Druckvorlage diente, ist zumindest unsicher. Jedenfalls finden sich vereinzelte Unterschiede zwischen H^2 und D. Vgl. auch das von der WA z. T. abweichende Verzeichnis der Varianten in MA 4.2, S. 982–984.

ten gestrichen. Zweitens – und das ist aufgrund der Seltenheit dieses Falls noch erstaunlicher – stammt die Handschrift weder von Goethe noch von seinem Sekretär, sondern von *Schillers Schreiber* Georg Gottfried Rudolph.[200] Es ist äußerst ungewöhnlich, dass Goethe einen fremden Sekretär mit Schreibarbeiten beauftragt hat. Denkbar wäre daher, dass Geist unpässlich war und kurzfristig von Rudolph vertreten wurde. Immerhin hielt sich Goethe zu dieser Zeit bereits seit dem 20. Mai mit einer kurzen Unterbrechung durchgehend in Jena auf und hat in dieser Zeit Schiller täglich getroffen.[201] Möglich ist aber auch, dass Rudolph die Abschrift schon früher und ursprünglich gar nicht für Goethe, sondern für Schiller angefertigt hat. Die Briefe, die Goethe während seiner Schweizerreise nach Jena schrieb, lassen deutlich erkennen, dass Schiller den Aufsatz *Ueber Laokoon* gut kannte. Auch reproduziert die Abschrift strukturell die Textgestalt des individuell zirkulierenden Autor-Werks; sie zeigt noch nicht die Form eines Zeitschriftenbeitrags und sieht auch keinen Raum für Überarbeitungen vor. Es ist daher plausibel, dass eine Abschrift, die ursprünglich für Schillers persönlichen Gebrauch gedacht war, gerade zuhanden war, als Goethe in Jena die redaktionellen Eingriffe, die Tilgung des Inhaltsverzeichnisses und der Überschriften vornehmen wollte, die seinen noch in Unkenntnis des späteren Kollektivprojekts verfassten Text der Publikation in den *Propyläen* kommensurabel machen sollten.

Stellt man nun die Frage erneut, auf wen die Ordnung des Textes zurückgeht, lässt sie sich zwar nicht leichter, aber durchaus anders beantworten. Gewiss hat Goethe (in enger Auseinandersetzung zumindest mit Hirts Aufsatz) den Text verfasst, die Argumente an ihren Platz gestellt und stilistisch gestaltet. Er hat auch die letzte Handschrift korrigiert und damit – das ist der Unterschied, den die Berechtigung zur Autorisation macht – eine neue, (weitgehend) finale Textschicht erzeugt. Begreift man den Text als ein abstrakt-entkörperlichtes Gewebe linearisierter Wörter,[202] dann ist es sicherlich Goethes Ordnung. In Goethes Tagebucheintrag vom 7. Juni ist aber zumindest *auch* von der Arbeit an einem Manuskript die Rede. Damit ist bereits jener „Doppelaspekt von ‚Textur' und ‚Textualität'" angesprochen, der nach Sybille Krämer immer schon dort sichtbar wird, wo „wir etwas als Schrift qualifizieren".[203] Hand*schriften* tendieren in besonderer Weise zur Verräumlichung, bisweilen sogar zur Entlinearisierung der Schrift.[204] Es ist in dieser Hinsicht nicht

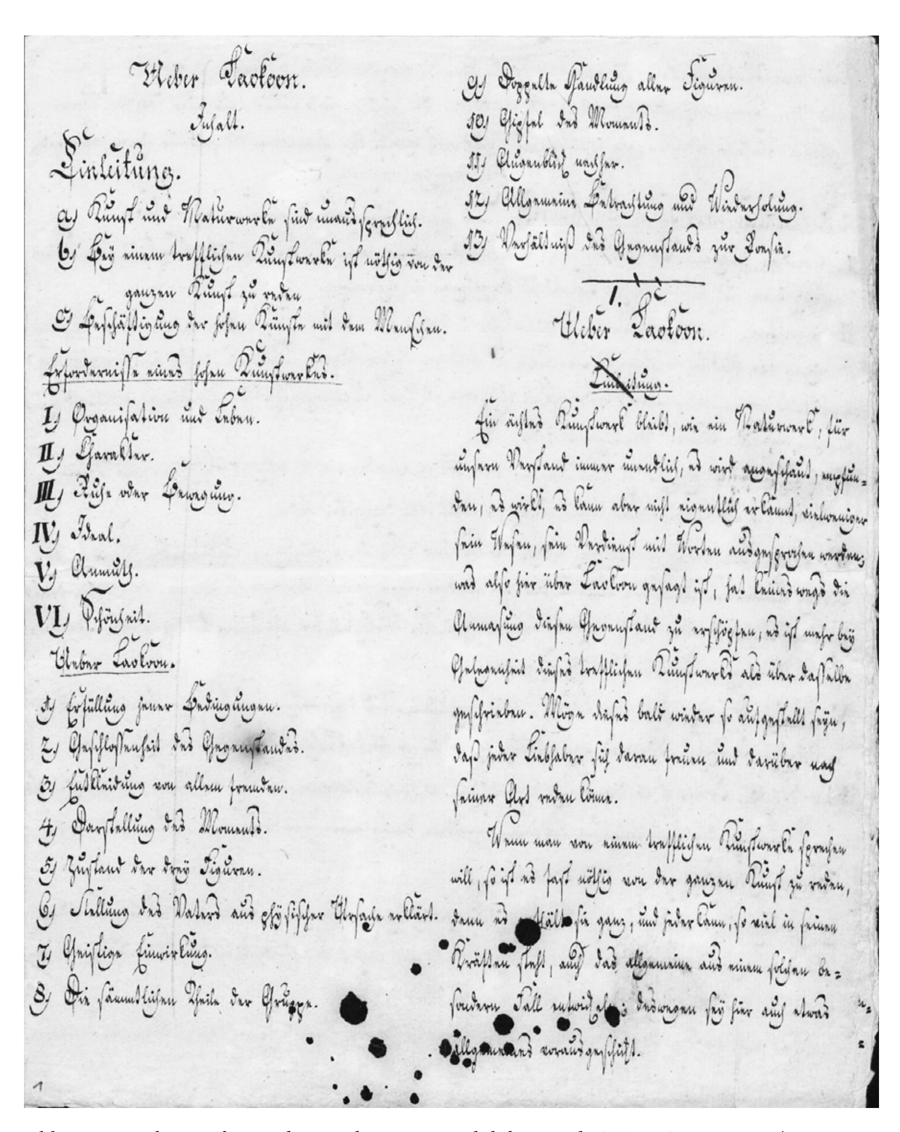
200 Vgl. WA I, 47, S. 410, und MA 4.2, S. 981.

201 Vgl. GTb II.1, S. 245–248.

202 Die Ambiguität des Begriffes ‚Text' ist nicht auszuräumen. Es existieren zurecht unterschiedliche Theorien des Textes, die nicht auf ein einheitliches Konzept reduziert werden können. Zu dieser Pluralität vgl. auch Greetham: Theories of the Text.

203 Krämer: Aisthesis und Operativität der Schrift, S. 23.

204 Zum Problem der Linearität von Schrift vgl. auch Harris: Schrift und linguistische Theorie, S. 76f., und für den neueren vom Übergang Text zum Hypertext vgl. Grube: Autooperative Schrift, S. 86f. Grundsätzlich bereits Schüttpelz: Figuren der Rede, S. 145-147.



Ueber Laokoon.
Inhalt.
Einleitung.
a) Kunst und Naturwerke sind unaussprechlich.
b) Bey einem trefflichen Kunstwerke ist nöthig von der ganzen Kunst zu reden
c) Beschäftigung der schönen Künste mit dem Menschen.
Erfordernisse eines hohen Kunstwerks.
I) Organisation und Leben.
II) Character.
III) Ruhe oder Bewegung.
IV) Ideal.
V) Anmuth.
VI) Schönheit.
Ueber Laokoon.
1) Erfüllung jener Bedingungen.
2) Geschlossenheit des Gegenstandes.
3) Entkleidung von allem fremden.
4) Darstellung des Moments.
5) Zustand der drey Figuren.
6) Stellung des Vaters aus physischer Ursache erklärt.
7) Geistige Einwirkung.
8) Die sämmtlichen Theile der Gruppe.
9) Doppelte Handlung aller Figuren.
10) Schicksal des Moments.
11) Augenblick nachher.
12) Allgemeine Betrachtung und Wiederholung.
13) Verhältniß des Gegenstands zur Poesie.

1.
Ueber Laokoon.
~~Einleitung.~~

Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich, es wird angeschaut, empfunden, es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden; und also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bey Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt seyn, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne.

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nöthig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sey hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.

Abb. 7: Manuskript H² zu *Ueber Laokoon* von Rudolphs Hand, GSA 25/W 3609, 1r (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 8: Manuskript H[2] zu *Ueber Laokoon* von Rudolphs Hand, GSA 25/W 3609, 1v (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

mehr nur eine Kontingenz der Überlieferungsgeschichte, dass die texträumliche Ordnung sowie die ästhetische Qualität der Textur zunächst auf den Sekretär Geist zurückgeht. Beide Aspekte werden dann aber von Schillers Schreiber Rudolph wiederum verändert. Da für die Praxeologie der Textproduktion die Stellung der Zeichen zueinander und der Schriftraum, in dem sie eingetragen sind, eine wichtige Rolle spielt,[205] geht mit der Ordnung der Textur zugleich ein wesentlicher Aspekt des *Laokoon* im Manuskript auf den Doppelschreiber Geist/Rudolph zurück. Insbesondere in kollaborativen Schreibzusammenhängen kommt daher der „Gestaltung der Textur im Ganzen“ gesteigerte Bedeutung zu. „Absätze und Überschriften, Fußnoten, Register und Inhaltsverzeichnisse bilden Optionen einer Anordnung, welche die Schreiber, die Leser im Text orientiert und dessen Zugänglichkeit sichert, auch jenseits des linearen Leseflusses.“[206] In diesem Kontext wird die Handlungsmacht des Schriftstücks erhöht und die hierarchischen Differenzen der Beteiligten, die in unterschiedlichen Rollen, mit und ohne Autorisierungsrechte, mitarbeiten, werden nivelliert: Die konkrete Form des Textes, die ein Akteur hinterlässt, limitiert und ermöglicht die Handlungen des nächsten.

3.6 Der Schreiber als Medium und die Poiesis des Fehlers (Meyer/Goethe: *Ueber Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste*)

Wie gravierend Veränderungen dieser Ordnung sein können, die vor allem auf sonst marginalisierte Akteure,[207] die Sekretäre und Schreibkräfte, zurückgehen, zeigt ein Text, der ebenfalls aus den ganz unterschiedlichen Anstrengungen mehrerer Akteure hervorgegangen ist. Auch dieser Text stammt aus dem Arbeits- und Problemzusammenhang der *Propyläen*,[208] die in mehr als einem Aspekt nicht nur als eine von Goethe herausgegebene Zeitschrift, sondern auch als ein komplex gelagertes Gemeinschaftswerk gelten können.[209] Wichtige konzeptionelle Überlegungen wurden gemeinsam mit Friedrich Schiller angestellt[210] und der Großteil der Texte stammt von Johann Heinrich Meyer.[211] Insbesondere Meyers Texte hat

205 Nach Krämer: Aisthesis und Operativität, S. 25, legen bestimmte Regelsysteme „fest, welche Relationen und Konfigurationen jeweils zulässig sind.“

206 Krämer: Aisthesis und Operativität, S. 25.

207 Zur Entwicklung des Sekretariats, insbesondere des Staatssekretariats vgl. Kraus: Secretarius und Sekretariat.

208 Vgl. zum Folgenden Ehrmann: Textrevision.

209 Vgl. dazu ausführlicher Kap. fünf.

210 Vgl. etwa Brüning: Glückliches Ereignis.

211 Wenn auch die Beiträge des aus Stäfa am Zürichsee stammenden Malers und Kunsthistorikers heute weitgehend vergessen sind, stießen Meyers Texte „bei den zeitgenössischen Lesern auf großes Interesse“ (Dönike: „Antike Kunstwerke“, S. 278).

Goethe nicht einfach herausgegeben, sondern bisweilen mehrfach kommentiert, eigenhändig überarbeitet und erweitert. Wenn die später anonym publizierten Texte also als Gemeinschaftsarbeiten bezeichnet werden können, dann weniger, weil sie von mehreren gleichzeitig anwesenden Autoren verfasst wurden, sondern vor allem aufgrund unterschiedlicher Formen von Textrevision, von Eingriffen in bestehende Texte, von Überarbeitungen mit Autorschaftsanspruch.

Aus dieser Situation ergibt sich bereits, dass die veröffentlichten Texte nicht ohne weiteres von den ‚fremden' Zusätzen eines Herausgebers gereinigt werden können,[212] sondern gerade diese ‚Kontamination' zum – zumindest durch Stillschweigen – autorisierten Text führt. Noch komplizierter wird es, wenn auch das sonst in seinem reibungslosen Funktionieren unsichtbar bleibende Medium des Schreibers oder Sekretärs durch einen Störfall in Erscheinung tritt.[213] Das geschieht insbesondere dann, wenn der Kanal durch die Störung zum Sender, wenn der Schreiber unwillkürlich zum Autor wird oder jedenfalls eine später als gültige anerkannte Revision vornimmt – verstanden nicht als finalisierende Korrektur, sondern als prozessuale Textänderung. Ein kurzes Beispiel soll diese Problematik deutlich machen. Es stammt aus den Vorstufen zu einem in mehreren Folgen in den *Propyläen* erschienenen Text, das in anderen (nicht zuletzt editorischen) Zusammenhängen kaum erwähnenswert wäre, da die Stelle eigentlich keine Leseschwierigkeiten bereitet. Man wird im Zusammenhang des *Propyläen*-Projekts auch gar keine wilden Arbeitsmanuskripte wie bei Hölderlin oder dem späten Nietzsche finden, denn da die meisten Texte bereits auf kollektive Arbeitsweisen hin angelegt wurden und daher mit der Beteiligung mehrerer Autoren kalkulieren, sind sie überwiegend gut lesbar. Um die Überarbeitung zu erleichtern, wurden für viele Texte teils mehrere zwischenzeitliche Reinschriften von Schreiberhand erstellt, bevor man die finale Druckfassung ins Reine schreiben ließ. Die Texte wurden von Goethes Sekretär Geist mit einer gleichsam bürokratischen Akkuratesse niedergeschrieben. Tatsächlich bürokratisch ist dabei der Schreibraum, denn die Blätter sind wie Aktenstücke der damals gängigen behördlichen Praxis in zwei vertikale Längsspalten gebrochen, von denen die rechte den eigentlichen Text enthält, während die linke Kommentaren, Korrekturen und Erweiterungen vorbehalten ist.

Der im Folgenden genauer untersuchte Aufsatz *Über Lehranstalten, zugunsten der bildenden Künste* war schon Gemeinschaftsarbeit, bevor seine Niederschrift

212 Drei der in Meyers Manuskript eingefügten „Äusserungen", die „wegen ihrer sachlichen Bedeutung für die Erkenntnis von Goethes Anschauungen ausgewählt" und unter die Paralipomena aufgenommen wurden, ergänzen diesen Text. Vgl. WA I, 47, S. 332. Bereits in den Nachträgen zur ersten Abteilung wurde die Zuschreibung der ersten beiden – tatsächlich von Schiller stammenden (vgl. das Manuskript im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar mit der Signatur GSA 64/14, Bl. 2r-v) – Anmerkungen korrigiert (WA I, 53, S. 572 f.).

213 Vgl. auch Krämer: Medium, Bote, Übertragung.

begann, und bleibt es auch danach. Im Mai 1799 schreibt Goethe einen Brief an Meyer, in dem er sich über Schillers Zurückhaltung bei der praktischen Ausführung ihrer Pläne beschwert: „Beystand zu einem bestimmten Zwecke muß man von ihm nicht erwarten und in dem gegenwärtigen Fall ist mirs gar nicht bang, alles steht von innen und von außen so, daß wir, nach dem Ausdruck unseres Freundes Cotta gar wohl hoffen können die Anstalt zu gründen.“[214] Bei der hier angesprochenen Anstalt handelt es sich wohl um den Plan zu einer „anzulegende[n] Academie“, die laut Goethes Tagebucheintrag vom 3. Mai 1799 nach einer gemeinsamen Spazierfahrt mit Schiller nebst anderen Gegenständen bei „Tische“ besprochen wurden.[215] Dabei wurden wahrscheinlich auch die von Meyer im Aufsatz *Über Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste* vorgeschlagenen Reformen diskutiert.[216] Schillers Anteil am Text findet weder in der Niederschrift noch in der Korrektur materiell sichtbaren Niederschlag, dennoch scheint er aktiver, wenngleich unsichtbarer Teil des produktiven Kollektivs gewesen zu sein.

Die Denk- und Arbeitsgemeinschaft hat aber noch weitere Mitglieder, die ebenfalls vom publizierten Text aus nicht sichtbar sind. Bereits in der Zusammenschau der drei Entwurfshandschriften zum Aufsatz *Über Lehranstalten* lassen sich unschwer und schon rein ästhetisch – im ‚Schriftbild‘[217] – die Signaturen unterschiedlicher Hände erkennen. Nicht auf die großflächigen Lavierungen oder weiträumigen Ergänzungen, die sich dem ersten Blick aufdrängen, möchte ich mich an diesem Punkt konzentrieren, sondern auf eine unscheinbare Stelle am unteren Rand von Blatt 9r der im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar unter der Signatur 64/63,1 aufbewahrten ersten Niederschrift von Meyers Hand. Denn so spektakulär große Tilgungsgesten auch sein mögen, sie lassen sich zumeist ohne größere Schwierigkeiten textgenetisch einordnen und editorisch darstellen, insbesondere dann – und das ist der anzunehmende Normalfall –, wenn sie von Autoren selbst in ihren eigenen Texten vorgenommen werden. Hier soll hingegen gezeigt werden, dass auch scheinbar sehr einfache Sachverhalte schnell kompliziert werden können, wenn mehrere Bearbeiter mit ganz unterschiedlichen Rollen an dem Text beteiligt sind.

Zu *Ueber Lehranstalten, zugunsten der bildenden Künste* sind drei größere, in Weimar unter den Signaturen GSA 64/63,1–3 aufbewahrte Manuskripte erhalten, wobei der erste Entwurf von Meyer stammt und auch eigenhändige Korrekturen enthält. Die zweite Fassung ist eine Abschrift des ersten – korrigierten – Entwurfs

214 Goethe an Meyer, 10.5.99, WA IV, 14, S. 86.

215 GTb 2.1, S. 295. Am Tag davor gab es Unterredungen mit Meyer und Schiller, wo möglicherweise auch die Frage der Akademie behandelt wurde. Vgl. ebd.

216 Vgl. Meyers Aufsatz, der in vier Folgen in P II.2, P III.1 und P III.2 zuerst erschienen ist. Er zählt zu den am besten rezipierten und gewiss zu den praktisch folgenreichsten Beiträgen des kurzlebigen Journals. Vgl. auch Büttner: Die Weimarischen Kunstfreunde.

217 Vgl. Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke (Hg.): Schriftbildlichkeit.

durch Goethes Schreiber Geist, mit Korrekturen von Meyer und auch bereits vereinzelt von Goethe. Die letzte Fassung ist eine Abschrift dieser Korrekturfassung durch Geist, mit finalen Korrekturen von Goethe. Obwohl letztere bereits als Druckvorlage gedient haben könnte, weist der Erstdruck noch einige kleinere Veränderungen auf, die mitunter auch auf den Setzer zurückgehen könnten. Ganz unterschiedliche Funktionsträger sind also an der Entstehung des veröffentlichten Textes beteiligt.

Im Überblick über die Fassungen zeigt sich, dass die große Anzahl vor allem von Sofortkorrekturen, die sich in der ersten Fassung ausmachen lassen, erwartungsgemäß in den späteren Fassungen abnimmt: Während in der ersten Niederschrift noch ein Autormanuskript vorliegt, in der Meyer um Formulierungen und Textkohärenz ringt, wird in den folgenden Fassungen die Textarbeit weitestgehend auf nachträgliche Revisionshandlungen eingeschränkt. Als Scharnierstelle fungiert dabei der Sekretär Geist, der die Texte ab- und ins Reine schreibt. Auf diese Weise stellt er die jeweils gerade gültigen Fassungen als Grundlage für die weitere Arbeit bereit – theoretisch jedenfalls. Denn wenn Geist Meyers Text mit dessen Korrekturen abschreiben soll, wird er bereits selbst als Interpret – wenn nicht als Editor – agieren müssen: er deutet, emendiert und nimmt Konjekturen vor.[218]

Wenngleich er diese schwierige Aufgabe grundsätzlich meistern konnte, ist es ihm bei einer nachträglichen Einfügung Meyers nicht zum Besten gelungen. Der Text lautet:

Diesen
doppelten Zweck würden wir wahrscheinlich
durch beßere Einrichtung der Lehranstalten
erreichen können und in betracht des vorhin
erwiesenen großen Einflußes der ~~Ku~~ Künste
auf Sittliche Cultur sowohl als des Nutzens
welchen Sie ~~auf die Lage~~ und in ~~Rücksicht~~
andren Rücksichten gewähren ist die ~~sache~~
Sache von zu großer und auffallender wichtigkeit
als daß ~~wir nicht [sollten] hoffen dürften durfen~~
daß unsere Vorschläge die wir jetzt
wohlmeinend thun wollen ~~zum wenigst~~~ [nicht wenigstens sollten] erwogen
werden[219]

Geist liest und schreibt statt dem in der linken Spalte hinzugefügten „wohlmeinend“ in seiner das Schriftbild verändernden Reinschrift „wohl niemand“, was vor

218 Vgl. zu diesen Grundverfahren der Philologie auch Bohnenkamp u. a. (Hg.): Konjektur und Krux.

219 Meyer/Goethe: Ueber Lehranstalten, H[1], GSA 64/63,1, Bl. 9r [nach alter Foliierung].

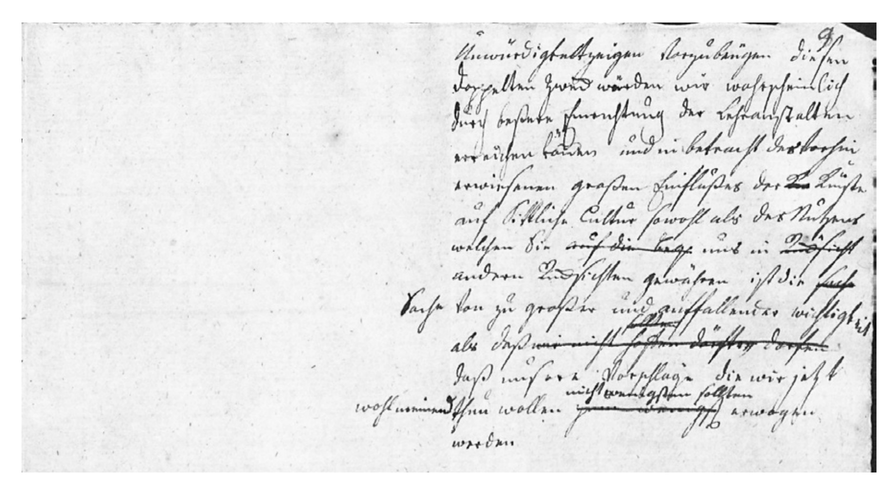


Abb. 9: GSA 64/63,1, Bl. 9r [nach alter Foliierung], Ausschnitt (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

allem deshalb zum sinnstörenden Problem wird, weil der bei Meyer in der linken Spalte platzierte Zusatz in seiner Abschrift einen festen Ort im Fließtext bekommt. Die Randglosse, das leicht zu übergehende Epitheton wird so durch Geists ursprünglich mechanische Schreibarbeit, die hier unwillkürlich zur textkonstituierenden gerät, zum unpassenden Dativobjekt innerhalb eines verunglückten syntaktischen Gefüges:

> Diese[n>r] doppelte~~n~~ Zweck
> ließe sich ~~würden wir~~ wahrschein-
> lich durch bessere Einrichtung
> der Lehranstalten errei-
> chen ~~können~~ und in Be-
> tracht des vorhin erwie-
> senen ~~großen~~ [mächtigen] Einflusses
> der Künste, auf sittliche
> Cultur sowohl als des
> Nutzens welchen sie uns
> in andern Rücksichten
> gewähren[,] ist die Sache
> von großer ~~und auf-~~
> ~~fallender~~ Wichtigkeit als
> daß unsere Vorschläge die
> wir jetzt wohl niemand

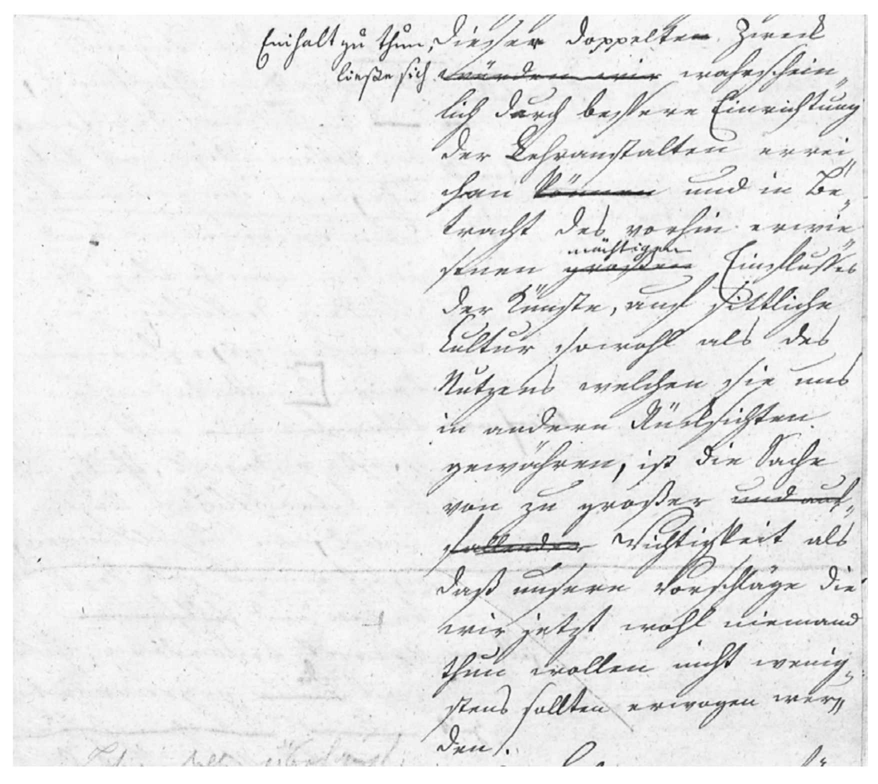


Abb. 10: GSA 64/63,2, Bl. 15r [nach alter Foliierung], Ausschnitt (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

> thun wollen nicht wenig
> stens sollten erwogen wer-
> den.[220]

Der Sinn dieses Satzes ist für Goethe bei seiner Durchsicht offenbar dunkel geworden, er kann den Ort des Fehlers nicht mehr erschließen und ist gezwungen, den Satzschluss umzuformulieren. Zwar streicht er dabei die letzten fünf Zeilen, doch revidiert er sie – obwohl er an anderer Stelle seine Änderungsvorschläge auch eigenhändig eingetragen hat – nicht selbst handschriftlich, sondern offenbar im Diktat. Die Stelle ist in der zweiten Fassung zunächst nur gestrichen, eine Anmerkung von Goethes Hand mit Bleistift, die sich auf dieser Seite befindet, veranlasst nur die Einfügung der Zwischenüberschrift „Lehranstalten überhaupt". Die Änderung des Textes erscheint daher erst in der dritten Fassung – und zwar gänzlich unvermittelt, von Geists Hand und ohne Hinweis auf ihren Ursprung:

220 Meyer/Goethe: Ueber Lehranstalten, H^2, GSA 64/63,2, Bl. 15r [nach alter Foliierung].

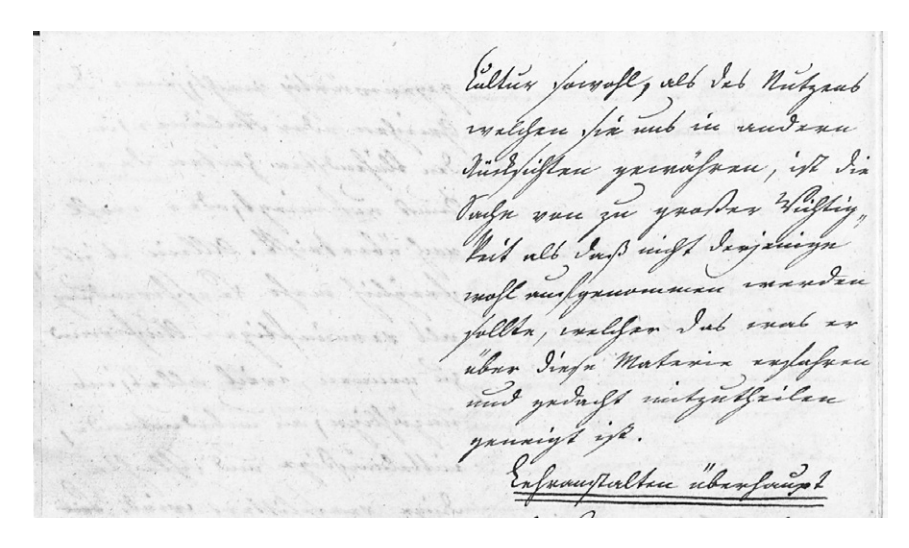


Abb. 11: GSA 64/63,3, Bl. 14v [nach alter Foliierung], Ausschnitt (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

> Cultur sowohl , als des Nutzens
> welchen sie uns in andern
> Rücksichten gewähren, ist die
> Sache von zu großer Wichtig-
> keit als daß nicht derjenige
> wohl aufgenommen werden
> sollte, welcher das was er
> über diese Materie erfahren
> und gedacht mitzutheilen
> geneigt ist.[221]

Da die Stelle in beiden Fassungen von Geist stammt, ist diese textgenetische Abfolge freilich nur Interpretation und kann höchstens mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Die Rolle Goethes, der den Text nie selbst autorschaftlich reklamiert hat, bleibt auf der Ebene des handschriftlichen Befundes dunkel. Die schwierige Frage nach dem Verhältnis von Urheberschaft und Autorisation soll hier auch gar nicht gestellt, sondern lediglich darauf hingewiesen werden, dass es auffällig ist, wie schnell die Grenzen der unterschiedlichen Bearbeiterrollen von Autor, Herausgeber und Schreiber verschwimmen: Meyer ist zunächst gleichermaßen Autor und Schreiber, beteiligt sich aber in der dritten Fassung ganz ähnlich wie der Herausgeber Goethe an der Redaktion des Textes. Goethe ist Her-

221 Meyer/Goethe: Ueber Lehranstalten, H^3, GSA 64/63,3, Bl. 14v [nach alter Foliierung].

ausgeber, fügt aber auch eigene Passagen in den fremden Text ein. Geist ist Schreiber, verändert aber den Text auf eigene Rechnung, sodass Goethe an der gezeigten Stelle nicht Meyers, sondern *Geists Text* überarbeitet – und ihn durch die Revision wiederum zu seinem eigenen macht.

In jener üblichen Perspektive, die vom autorisierten Werk ihren Ausgang nimmt, ereignete sich in der ersten Reinschrift ein grundsätzlich leicht zu kompensierender Fehler. Nimmt man aber das Kollektiv der beteiligten Akteure in den Blick, das neben Meyer und Goethe zumindest noch Geist, die halbbrüchige Textanordnung und die schwer lesbare Handschrift Meyers umfasst,[222] dann erscheint dieses Ereignis ungleich komplizierter – und interessanter. Denn schon vorher war es nicht so einfach zu entscheiden, ob es sich um Meyers Text mit Goethes Herausgeberkorrekturen handelt oder ob vielmehr Goethes Eingriffe so weitreichend waren bzw. mit autorschaftlichem Anspruch eingefügt wurden, dass man von einem Gemeinschaftswerk sprechen muss.[223] Das Beispiel führt deutlich vor Augen, dass Abschriften nicht einfach Sekundäres erzeugen,[224] sondern zumindest durch die Re-Formatierung auch originelle Arbeit verrichten.[225] Nimmt man nun das agentielle Potenzial der übrigen Akteure, ihre Handlungsmacht, die sich jederzeit einstellen kann, ernst, dann stammen zwar die Gedanken immer noch von Meyer bzw. Goethe, es ist aber keineswegs mehr klar, von wem sie ausgingen, wer ihre Formulierung und Niederschrift veranlasst hat.

Ein ähnlich schwer zu fassendes und nachgerade volatiles Phänomen stellen indirekte Texteingriffe dar, die sich nicht als Korrektur, einer Logik der Streichung gemäß,[226] über den vorhandenen Text legen. Im vorigen Beispiel schien der Wechsel zwischen den textproduktiven Instanzen zwar problematisch, der Verlauf war aber sehr harmonisch. Solche Einstimmigkeit war jedoch unter den Mitarbeitern der *Propyläen* nicht immer der Fall. Die ‚Weimarischen Kunstfreunde', die so etwas wie den kollektiven Autor der Zeitschrift darstellen, mochten zwar „in Hauptpuncten"[227] miteinander übereinstimmen, in Detailfragen konnten sie aber bisweilen deutlich voneinander abweichen. So drückt Meyer in einer später verworfenen Einleitung zum Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* die Überzeu-

222 In der Forschung wurde zwar die übliche Form des halbbrüchigen Bogens und die Verwendung von Abschriften beschrieben, dabei aber das Störpotenzial der Schrift und des Schreibens selbst übergangen. Vgl. etwa Zehm: Goethes Übersetzungs- und Kommentierungstechnik, bes. S. 115 f.

223 Die zum hundertsten Geburtstag Meyers veranlasste Separatausgabe des Textes durch Christian Schuchardt versteht den Text als Individualwerk (Vgl. Meyer: Ueber Lehranstalten).

224 Zu Perspektiven auf solche Praktiken des Sekundären vgl. Fehrmann u. a. (Hg.): Originalkopie.

225 Angeregt soll damit auch werden, Konzepte wie ‚Autograph' oder ‚Abschrift' nicht einfach idealisierend zu stabilisieren, sondern ihre spezifischen Figurationen und Funktionen anhand möglichst konkreter historischer Erscheinungen zu erschließen. Vgl. dazu auch den Hinweis auf die Produktivkraft von Kulturtechniken bei Siegert: Introduction.

226 Vgl. Wirth: Logik der Streichung.

227 P I, 1, S. IX.

gung aus, dass jedes Kunstwerk seine Betrachter emotional erregen und so affektiv an sich binden solle:

> Wir verlangen aber nicht nur Anschauung von Gestalten, sondern daß uns diese Gestalten auch anziehen, interessieren, rühren sollen. Zu diesem Entzweck nun muß ein Bild Regungen und Gefühle in uns erwecken; das Gefühl der Zärtlichkeit[,] der Liebe, der Ehrfurcht, des Mitleidens, der Besorgniß, der Freude und Fröhlichkeit u.s.w.[228]

Im Kontext der in Weimar entwickelten und vertretenen Autonomietheorie der Künste ist es nicht unproblematisch, dass Meyer damit letztlich weniger eine objektive Eigenschaft von Kunstwerken, als vielmehr eine Rezeptionsweise beschreibt, die in der willfährigen Unterwerfung des Betrachters unter die vom Kunstwerk erregten Affekte besteht. Mit diesem die emotionale Dynamik der Betrachtung betonenden Zugang zur Kunst konnte Friedrich Schiller freilich keineswegs übereinstimmen, weshalb er mit Bleistift in den im Manuskript vorsorglich für Korrekturen freigelassenen Raum notierte: „Hier scheint <auf> das wichtigere aesthetische Interesse der Form und Behandlung nicht genug Rücksicht genommen; das angeführte ist pathologisch.“[229] Schiller stößt sich hierbei wohl vor allen Dingen an der von Meyer stillschweigend in Kauf genommenen Überwältigung des Betrachters durch den vom Kunstwerk erregten Affekt. Tatsächlich würde eine solche Wirkung die „Gemüthsfreyheit“,[230] der in Schillers ästhetischer Theorie zentrale Bedeutung zukommt, arg einschränken. So beruht gerade das hier monierte „aesthetische Interesse der Form und Behandlung“ auf der wiederholt zum Ausdruck gebrachten Vorstellung, dass „der Künstler durch die Behandlung“ die Schranken, „welche dem besondern Stoffe, den er bearbeitet, anhängig sind,“ überwinden müsse.[231] Wenn Meyer also eine vom Kunstwerk ausgelöste affektive Wirkung auf den Betrachter einfordert, dann verlangt er aus Schillers Sicht nichts weniger als den Verzicht auf eigentliche künstlerische Schönheit. Die Formulierung einer gemeinsamen ästhetischen Position wird durch solche gewichtigen Diskrepanzen, die kaum Kompromisse zulassen, freilich nicht unwesentlich erschwert. Zwar dokumentieren sich an dieser Stelle des Manuskripts keine eigentlichen Revisi-

228 Dieses Manuskript zum Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* geht auf einen Entwurf von Meyer zurück, stammt aber von der Hand Geists und weist Randnotizen und Korrekturen von Goethe und Schiller auf. Die Handschrift wird im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar unter Signatur GSA 64/14 aufbewahrt. Die zitierte Stelle befindet sich auf dem unpaginierten Blatt 2r.

229 GSA 64/14, unpaginiertes Blatt 2r, Bleistiftnotiz von Schillers Hand.

230 Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, SNA 20, 22. Brief, S. 382.

231 SNA 20, 22. Brief, S. 381 f.

onshandlungen und doch fehlt die gesamte Passage in der folgenden Fassung. Das ist bemerkenswert, zumal Schillers Kommentar eher eine Ergänzung anzuregen scheint; die Kritik und der Auffassungsstreit sind eher implizit.

Es stellt sich nun die Frage, ob ein solcher Kommentar als Ursache für den plötzlichen Textausfall und damit als Revision, also als Eingriff in den Text, gewertet werden kann. Ist die Kollokalität, das gemeinsame Auftreten innerhalb eines Schreibraums dafür hinreichend? Und ist der schiere Befund dieses Auftretens ohne ein spezifisches Wissen, wie es in der Ausgabe ein Kommentar bereitstellen könnte, überhaupt als Revision versteh- und lesbar? Es gibt hierfür wohl keine einfache Lösung, das Problem wird vielmehr bestehen bleiben, da es aus der Diskrepanz von kollektiver und individueller Autorschaft erwächst – es sollte aber stets als solches adressiert und reflektiert werden. Die Optionen haben sich um 1800 verändert, und neben *den* Autor treten *die* Autoren, aber eben auch die Schreiber und das produktive Kollektiv das sie gemeinsam mit weiteren, oft literarhistorisch unsichtbar bleibenden Akteuren bilden.

3.7 Die Tiefe des Kollektivs: Zur internen Hierarchisierung von Gemeinschaften

Am Ende des 18. Jahrhunderts zeigt sich mit dem Kollektiv gewiss ein neuer Akteur. Er begegnet indes nicht nur in den Schreibstuben der Dichter und Gelehrten, sondern tritt auch auf die Spielfläche des historischen Diskurses. Freilich hat es auch davor schon unterschiedliche Formen der Gemeinschaft gegeben, sie spielten aber in erster Linie die unscheinbare Rolle, die allen kulturell fest verankerten und in beständiger Wiederholung naturalisierten Praxisformen zukommt. Solche vormodernen Kollektive waren Funktion sozio-ontologischer Unverbrüchlichkeiten wie etwa der Standesgemeinschaft, der Gemeinschaft der Gläubigen oder der Gemeinschaft des Hauses. Entscheidend für den spätestens ab 1750 neu zu verhandelnden Zusammenhang sind die diskursiven Verschiebungen und Brüche, durch die sich Kollektivität erst neu konstruieren ließ – um nicht mehr nur Praxis, sondern auch Reflexionsfigur zu sein. Das Kollektiv wird dann Aushandlungsort politischer, aber auch lebenswissenschaftlicher und nicht zuletzt ästhetischer Neuorientierungen. Es geht um eine Verschiebung, die man unter dem Schlagwort von der Entdeckung des ‚ganzen Menschen',[232] etwa in Anschluss an Albrecht von Hallers Irritabilitätsexperimente,[233] subsumieren kann. Sie ist in dieser Hinsicht auch nichts anderes als der Einsatzpunkt einer Transformation der vormodernen

232 Vgl. Schings (Hg.): Der ganze Mensch, und Riedel: Anthropologie und Literatur.

233 Haller: Von den empfindlichen und reizbaren Theilen. Vgl. dazu auch Pethes: Zöglinge der Natur, S. 123–133.

Körper-Gemeinschaften hin zu vielfältigen Kollektiv-Körpern,[234] die sich aus jenen Harmonisierungen von Leib und Seele zusammensetzen,[235] die man zu dieser Zeit Individuen zu nennen begann.[236]

Ausgehend von dieser thesenhaften Prämisse sollen im folgenden Abschnitt drei Aspekte vorgestellt werden, die meines Erachtens zusammengehören und sogar aufeinander bezogen sind. Am Beginn steht die doppelte kulturelle Semantik von Gemeinschaften, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete und in einer Weise konsolidierte, dass es in der Folge keine emphatischen Zusammenschlüsse mehr geben konnte, die nicht davon tingiert waren. Daran anschließend soll zunächst exemplarisch eine texträumliche Schichtung bei Friedrich Schlegel erkundet werden, an der sich die volatilen Hierarchisierungen im Rahmen der Praxis kollaborativen Schreibens dokumentieren.

Der Ausgangspunkt liegt auf der Hand: Das Individuum ist die entscheidende Voraussetzung für die Bildung der neuen Kollektive um 1800 – es ist aber zugleich ihre größte Herausforderung. Denn in dem Moment, in dem man den Menschen zu einer mit bestimmten Anlagen und Talenten ausgestatteten autonomen Einheit aufwertet, die sich zwar unterschiedlichen physiologischen, politischen oder religiösen Ordnungen unterwerfen muss, aber nicht mehr durch sie präfigurierend geprägt ist; in dem Moment müssen auch neue Möglichkeiten erkundet werden, die *Gattung* Mensch in ihrer Diversität zu bestimmen. Genau das ist der Punkt, an dem bereits in der einflussreichen[237] *Allgemeinen Naturgeschichte* des Grafen Buffon die menschliche im Unterschied zu den tierischen Gattungen zum Problem wird. „Warum bringen wir […] so viel Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit in allen unsern Arbeiten und Werken an?“, fragt er in der den fünften Band ein-

234 Es ist dies auch die Voraussetzung von ‚imagined communities‘, wie sie Anderson: Imagined Communities, konzipiert hat.

235 Vgl. Platner: Anthropologie, S. IV, der Mensch sei „weder Körper, noch Seele allein; er ist die Harmonie von beyden.“ Vgl. dazu Godel: Vorurteil – Anthropologie – Literatur, S. 64 f., und Martus: Aufklärung, S. 801–806. Siehe auch die Experimentalanordnung in Schillers dritter Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*“ (1780), in der ‚die Seele in den Zustand des physischen Schmerzens‘ versetzt werden soll. Vgl. auch Riedel: Die Anthropologie.

236 Für Reinhold: Versuch einer neuen Theorie, S. 429 f., ist der „Inbegriff von Eigenschaften und Beschaffenheiten, die zusammengedacht werden, und Merkmale einer und ebenderselben Vorstellung sind, ein Ganzes verknüpfter Bestimmungen, ein *Individuum*“. Spätestens bei Fichte wird der Begriff ubiquitär zur Bezeichnung der je eigenen Verknüpfung von Leib und Seele zu einem selbstbewussten Ich verwendet. So schließt etwa Fichte: Das System der Sittenlehre, S. 293, es sei „Bedingung der Ichheit, sich als Individuum zu setzen.“

237 In einer im *Teutschen Merkur*, 2. Viertel 1775, S. 182 f., anonym erschienenen Rezension von Band sechs und sieben der *Allgemeinen Naturgeschichte* wird gleich eingangs angemerkt, dass damit „die Uebersetzung eines *klassischen* Werks beschlossen“ worden sei (Hervorhebung D. E.). Bereits in dieser frühen Rezeptionsphase wird Buffons Wert „für den Philosophen und für den Geschichtschreiber der Menschheit“ anerkannt (ebd., S. 182).

leitenden Abhandlung „Von der Natur des Menschen", um sich gleich anschließend selbst die Antwort zu geben: „[W]eil wir mit unserer ganzen übrigen Gattung nichts, als den Stoff unsers Körpers, gemein haben".[238] Der Mensch kann folglich nur dann in eine lückenlose Systematik der Lebewesen eingegliedert werden,[239] wenn man ihn als tierischen Körper betrachtet. Als Ganzes genommen, als Gegenstand einer „physiologischen Seelenlehre" (mit Herder),[240] muss er aber ein Sonderfall bleiben, da er im Unterschied zu allen übrigen Lebewesen ‚vernünftig' ist – und damit über eine Eigenschaft verfügt, die plötzlich und nicht graduell in Erscheinung tritt.[241] So wie sich das wissenschaftliche Großprojekt der *Allgemeinen Naturgeschichte* weniger in seinen schlüssigen Reihen als im Umgang mit „Abweichungen, Anomalien und Unregelmäßigkeiten"[242] zu beweisen hat, so müssen auch die neu einsetzenden Bemühungen, die Natur des Menschen zu erfassen,[243] Devianzen in Kauf nehmen, um ‚den' Menschen im Singular des Normalfalls konturieren zu können.[244] Die neue Menschenkunde der Aufklärung kartiert im Zuge einer empirischen Normalisierung die Eigenschaften der Gattung, und enthüllt damit jenen ersten Kollektivkörper, dem sich die ordnenden Menschenwissenschaftler auch selbst zuzurechnen hatten – und dessen Kontur sie der Verlaufslinie der Standardabweichung nachzeichneten.[245]

Genau deshalb ist aber bereits bei Buffon die Menschheit zu keiner wirklichen Homogenität mehr fähig. „[U]nsere Seele", schreibt er in einem Vorgriff auf die kommenden Debatten um das Urheberrecht, ist „unser Eigenthum", weshalb wir uns durch sie produktiv verwirklichen können.[246] Dass wir das auch ständig tun, leitet er aus der Beobachtung ab, dass „uns eine knechtische Nachahmung sauerer, als ein ganz neuer Entwurf" wird.[247] Durch diese *poietische* Natur des Menschen

---

238 Buffon: Allgemeine Naturgeschichte V, S. 24. Bei Buffon ist das noch dualistisch gedacht: Er nimmt das als Bsp., um die Distinktionskraft der ‚Seele' zu untermauern.

239 Die Künstlichkeit einer solchen Systematik kritisiert Buffon freilich mit Blick auf Linné, ohne aber davon abzusehen, selbst eine solche Gliederung vorzunehmen. Insgesamt plädiert er für eine Individualisierung der Gattungen.

240 Vgl. Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit I.3, HSW 13, S. 82.

241 Das Kriterium der Vernunft knüpft Buffon eng an die Befähigung zum sprachlichen Ausdruck der Gedanken. Damit entzieht sich der Mensch tendenziell der Erkenntnis, da er unvergleichbar ist. „Für uns ist alles ganz unbegreiflich, was mit gar nichts kann verglichen werden" (Buffon: Allgemeine Naturgeschichte V, S. 7).

242 Vogl: Homogenese, S. 82.

243 Zur Diskrepanz zwischen Wollen und Können vgl. Böhme: Neue Erfahrungen von der Natur des Menschen, S. 139.

244 ‚Der Mensch' wird dann errechnet aus den zunehmend statistischen Daten, die man, Schillers medizinischer Dissertation folgend, aus der aufeinander bezogenen Beobachtung der „Thätigkeiten des Körpers" und der „Thätigkeiten des Geistes" gewinnen konnte.

245 Zu Funktionen der Normalisierung vgl. auch Link: Versuch über den Normalismus.

246 Buffon: Allgemeine Naturgeschichte V, S. 24.

247 Buffon: Allgemeine Naturgeschichte V, S. 24.

wird der Lebenslauf zur Geschichte der Individualisierung. Es wird so am Ende noch jenes Gattungskriterium unterlaufen, das Buffon selbst im ersten Band der *Allgemeinen Naturgeschichte* aufgestellt hatte: „Auf die Beschreibung einer Sache", heißt es dort, „muß ihre Geschichte folgen", und die „Geschichte eines Thieres muß nicht bloß auf ein einzelnes Thier, sondern auf die ganze Gattung solcher Thiere paßlich seyn."[248] Zwar lässt sich die Gattung des Menschen damit nicht mehr naturgeschichtlich festlegen,[249] sie ist aber vielleicht die erste in einer Reihe von ‚imagined communities', die nach Benedict Andersons Analyse vor allem das aufkommende Konzept der Nation tragen. Diese Form der großräumigen Gemeinschaft sei nämlich „imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship."[250] Zum Ende des 18. Jahrhunderts kann auch die Gattung nicht mehr, jedenfalls nichts anderes als eine solche vorgestellte Gemeinschaft sein, in der alle (akzidentiellen) Abweichungen aufgehoben sind. Der wichtigste Effekt einer solchen, auf dem Gleichheitsgrundsatz beruhenden, konzeptionellen Neuausrichtung der ‚großen' Gemeinschaften Gattung, Volk und Nation ist, dass sie topologisch betrachtet in die Breite – oder Andersons Stichwort aufnehmend: horizontal geordnet sind.

Es ist bemerkenswert, dass die Konjunktur etwa des Einheitsbegriffs des ‚Volks' zusammenfällt mit der Etablierung neuer Modelle von Erziehung und der Intensivierung staatsbürgerlicher Normierung. Die preußischen und josephinischen Strafrechtsreformen, insbesondere aber die Neuausrichtung der Schule als Anstalt der „Selbstverbesserung", darauf hat Heinrich Bosse hingewiesen,[251] dienen nicht nur der Kollektivierung (durch geteiltes Wissen und insbesondere Einübung geteilter Normen des Verhaltens etc.),[252] sondern auch der Individualisierung. Michel Foucault formuliert gewohnt prägnant: „Die Disziplin ‚verfertigt' Individuen."[253] Das geschieht zunächst aber weniger durch gezielte Förderung der jeweiligen Anlagen und Talente als durch Hierarchisierung in der Notengebung; das heißt durch eine Staffelung, die sich aus der Aufrechnung individueller Überschüsse und Defizite, gemessen an dem projizierten Bild der Gattung als Norm ergibt. In der akribischen Buchführung über die Leistungen der Schüler, in der „Mikro-Ökonomie einer pausenlosen Justiz" nach Foucault, vollzieht sich „die Differenzierung – nicht der Taten, sondern der Individuen selber: ihrer Natur, ihrer Anlagen, ihres Niveaus,

---

248 Buffon: Allgemeine Naturgeschichte I, S. 46.

249 Zum „Spannungsverhältnis zwischen der Subjektzentrierung und -dezentrierung" bei Buffon vgl. auch Schär: Erdgeschichte(n) und Entwicklungsromane, S. 51–57.

250 Anderson: Imagined Communities, S. 7.

251 Bosse: Gelehrte und Gebildete, S. 35.

252 Vgl. Foucault: Überwachen und Strafen, S. 235.

253 Foucault: Überwachen und Strafen, S. 220.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

ihres Wertes.“[254] Aus der Sichtbarmachung dieser Wertunterschiede – etwa in der Sitzordnung – soll der häufig durch solche Akteur-Netzwerke[255] verstärkte Ansporn, sich zu verbessern, allererst erwachsen.[256] Bereits die Schule wirkt daher zugleich „vergleichend, differenzierend, hierarchisierend, homogenisierend, ausschließend“.[257]

Ausgerechnet die Behauptung der generischen Gleichheit aller Menschen ermöglicht also eine umfassende Hierarchisierung der Individuen nicht nur, sie scheint sie auch nötig zu machen.[258] Jedenfalls führt die zeitgleich mit den Neukonzeptionalisierungen des Individuums einsetzende Umstrukturierung des regulierenden Sozialsystems der Schule vor Augen, dass Individualität seit der Spätaufklärung nicht nur aus der Vorstellung einer graduell in der Horizontalen verlaufenden Homogenität der Gattung entspringt, sondern von Anfang an das Verhältnis der Individuen zueinander als hierarchisches einübt und so von der Breite in die Tiefe kippen lässt. Der praktische Überschuss der nachdrücklichen Theoretisierung des Subjekts zeigt sich in dieser realen Staffelung nach sozial-funktionalem Wert, die auch in der *Allgemeinen Naturgeschichte* bereits angelegt scheint. Jedenfalls müsse nach Buffon ein aller Vorkenntnisse lediger Betrachter unweigerlich „darauf verfallen, die natürlichen Dinge nach den Beziehungen zu beurtheilen, die sie auf ihn selbst haben können. Den nothwendigsten und nützlichsten wird er den ersten Rang eingestehen“.[259] Die Dinge werden damit eben nicht nur unterscheidend erkannt, sondern zugleich in eine hierarchische Ordnung nach ihrem Nutzwert versetzt. Der Mensch erscheint an dieser Stelle als Nullpunkt, von dem aus etwa die subordinierende Reihung der übrigen Gattungen vorgenommen wird, er gerät

---

254 Foucault: Überwachen und Strafen, S. 234. Siehe auch ebd., S. 236: „Die Individuen werden untereinander im Hinblick auf diese Gesamtregel differenziert, wobei diese sich als Mindestmaß, als Durchschnitt oder als optimaler Annäherungswert darstellen kann. Die Fähigkeiten, das Niveau, die ‚Natur‘ der Individuen werden quantifiziert und in Werten hierarchisiert. Hand in Hand mit dieser ‚wertenden‘ Messung geht der Zwang zur Einhaltung einer Konformität. Als Unterschied zu allen übrigen Unterschieden wird schließlich die äußere Grenze gegenüber dem Anormalen gezogen.“

255 Es ist eben nicht nur das Urteil des Lehrers, sondern seine Technik der Buchführung und ihre Verräumlichung in der Sitzordnung, die es nicht nur sichtbar, sondern eben auch wirksam machen. Siehe zur dieser Gedankenfigur der Integration menschlicher und nichtmenschlicher Akteure auch Latour: Hoffnung der Pandora.

256 „Der erwartete Besserungseffekt resultiert weniger aus Sühne und Reue als vielmehr direkt aus der Mechanik einer Dressur.“ Foucault: Überwachen und Strafen, S. 232.

257 Foucault: Überwachen und Strafen, S. 236: „Es wirkt *normend, normierend, normalisierend*.“

258 Das moderne Individuum ist ganz ohne bürgerliche Revolution bereits allen anderen Vertretern der Gattung gleichgestellt. Das Problem jener Sektion der Oberschicht, die nicht nur Bürger ihres Staates, sondern auch der Gelehrtenrepublik waren, ist keineswegs der mangelnde Ausdruck von Egalität, es ist der Mangel an Unterscheidungs-, an Distinktionsmöglichkeiten, der ihnen zu schaffen macht.

259 Buffon: Allgemeine Naturgeschichte I, S. 49.

aber – als Individuum – sehr schnell selbst unter dieses Regime der Staffelung, sobald er den sicheren Rahmen des Buchs verlässt. Buffon wird also am Ende recht gehabt haben, wenn er schreibt, dass „diese Ordnung unter allen die natürlichste ist".[260]

Die Rekonstruktion dieser Neukonzeptionalisierung des Individuums und der Gattung seit 1750 nimmt sich zunächst eher wie ein Umweg aus. Sie spielt aber für das Verständnis von Kollektivfantasien, wie sie die Frühromantik entwickelte, deshalb eine wichtige Rolle, weil ab diesem Punkt Assoziierungen nicht mehr einfach vorgenommen werden können. Der Einzelne wird nun mit einer *agency* ausgestattet, die ihm zuvor im System ständischer Geburtsgemeinschaften und mechanistischer Körperbilder nicht zukam. Am deutlichsten zeigt sich das vielleicht am Problem der Eingliederung Einzelner ins Kollektiv: Jede Neuaufnahme in eine bestehende, insbesondere in eine kleine Gruppe kann das interne Gefüge destabilisieren und so potenziell die herrschende Struktur verändern. Daher bedarf jede Zuordnung nun einer Reflexion auf den Einzelnen und seine spezifischen Eigenschaften – insbesondere aber auch auf sein Recht, diese Eigenschaften auch auszuüben. Dadurch geht er bei seinem Eintritt nicht einfach in einem Kollektiv auf, sondern wird im Zuge dieser Übertrittsbewegung zunächst überdeutlich als Individuum sichtbar gemacht.

Indem Gruppen – etwa im Anschluss bereits an Philipp Christian Reinhard[261] – als Konglomerate einzelner ‚Menschen' erscheinen, wird die Frage ihrer Zugehörigkeit auch an Gesten der Deklaration und der Einwilligung geknüpft: Wie in der Unabhängigkeitserklärung der amerikanischen Kolonien von 1776 erstmals vorgeführt, ist seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert selbst die Staatszugehörigkeit keine einfache Gegebenheit mehr. Damit unterliegen im Grunde alle Zusammenschlüsse der Struktur von Kants Reformulierung des Vertragsrechts aus der *Metaphysik der Sitten* von 1797, worin der Vertag mit Nachdruck zum „Act der vereinigten Willkür zweier Personen" erklärt wird.[262] Wenn nun jeder Akteur (der Einzelne wie die Gruppe) für sich mit Willkür ausgestattet ist, wird in der Folge zur wichtigsten Frage, was durch die gestisch vollzogene Eingliederung mit der

---

260 Buffon: Allgemeine Naturgeschichte I, S. 52.

261 „Wie daher auch mein individuelles Daseyn modificirt sey, so ist der Charakter der Gattung mein wesentlicher Charakter, welchen ich mit allen menschlichen Individuen gemein habe: ich bin Gattungswesen unter individuellen Bestimmungen: die Gattung wird durch mich, wie durch jedes andere Individuum repräsentirt – nicht kraft einer fremden Vollmacht, sondern weil ich selbst mit den Andern die Gattung ausmache. Wenn wir also als Individuen uns zueinander verhalten wie Wechselglieder, deren Eines das Andere sezt, Eines das Andere aus seiner Sphäre ausschließt, so verhalten wir uns zur Gattung, wie Glieder zur Totalität, aber wie Glieder, deren Jedes ein für sich bestehendes, vollendetes Ganzes ausmacht, und in sich und an sich den Charakter der Gattung trägt, der, ohne durch die Individualität aufgehoben zu werden, in jedem Individuum auf eine eigenthümliche, mannigfaltige Weise sich darstellt." Reinhard: Versuch einer Theorie, S. 178.

262 Kant: Metaphysik der Sitten 1797, AA VI, S. 271.

Gruppe, was mit dem Einzelnen geschieht. In jedem Fall wird durch die Assoziation zunächst ein Verhältnis gestiftet zwischen dem Individuum als abgeschlossenem Körper und dem Kollektiv als übergeordnetem Organismus.[263] Jeder Teil in einem Organismus erhält, den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen ebenso wie naturrechtlichen und ästhetischen Theorien gemäß,[264] seinen Ort nach seiner Funktion, und dieser Ort markiert zugleich eine bestimmte hierarchische Position – etwa nach der Notwendigkeit dieses Teils für das Überleben des Ganzen.

Isokephalie scheint damit eine nur mehr utopische Option in einem von Körpermetaphern geprägten Diskurs zu sein.[265] Denn die große erste Konjunkturphase der neuen Kollektivität fällt in die paar Jahrzehnte um 1800, in denen auch die Frage der Hierarchie neu verhandelt wurde – wesentlich beschleunigt durch die Ereignisse von 1789. In seinen 1794 anonym erschienenen *Parisischen Umrissen* arbeitet Georg Forster den Unterschied zwischen der vitalen Kraft der Revolution und der Trägheit des Despotismus heraus, um sie auf ihre je unterschiedlichen Hierarisierungsformen zurückzuführen. Mit Blick auf die Struktur von Monarchien sagt er:

> Die Einheit fehlt; Vernunft und Wille sind beide nur im Kopfe des Herrschers und seiner Räthe; das Volk ist eine leblose Masse, ein todter Körper, der bloß mechanischen Antrieben gehorcht; jene geistigen Kräfte durchströmen und beleben ihn nicht, verbinden ihn nicht mit sich selbst zu einem lebendigen Ganzen. Beider Zweck und Streben sind gänzlich verschieden.[266]

Die Metaphorik des toten Körpers und eines von ihm getrennten Kopfes mag nach der Enthauptung des Königspaares[267] an die Grenze des guten Geschmacks gehen, sie macht aber eine aufschlussreiche kultursemiotische Aufladung von Hierarchien sichtbar, die insbesondere auch im Bereich der Literatur und des Schreibens von höchster Bedeutung ist. Denn gleichwie die Rangordnung im Einzelnen gestal-

---

263 Es bietet sich an, bei der Körpermetapher zu bleiben, da sie um 1800 ubiquitäre Verwendung findet. In einer Anmerkung zur *Kritik der Urtheilskraft* hält Kant mit Blick auf den „Staatskörper“ fest, es solle „jedes Glied“ darin „nicht bloß Mittel, sondern zugleich auch Zweck“ und „seiner Stelle und Function nach bestimmt sein“ (Kritik der Urteilskraft, AA V, S. 375).

264 Noch Friedrich Schlegel, KFSA I.2, S. 183, entwirft im berühmten 116. *Athenaeums*-Fragment die romantische Poesie als einen solchen Organismus, der wirkt indem er „jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird.“ Vgl. auch Müller: Organ, und jüngst allgemein zu den Möglichkeiten eines ‚neuen Formalismus‘ Twellmann: Assemblage.

265 Die Vorstellungen des Staatskörpers orientieren sich weitgehend an dem Modell von Hobbes’ *Leviathan*, dessen Titelbild bereits dem aus vielen Körpern bestehenden Staat ein einzelnes Oberhaupt an die Spitze setzt.

266 Forster: Parisische Umrisse, S. 326 f.

267 Der Text erschien im Dezember 1793, als beide bereits exekutiert waren.

tet sein mag, an den Polen des Kontinuums kommen stets die funktionalen Entsprechungen des Denkers und des Arbeiters zu stehen: Der Kopf entwirft, was die Hand auszuführen hat. Wie tief der trennende Graben zwischen beiden ist, macht bereits Buffons Bemerkung vom eigentlich poietischen Wesen des Menschen sichtbar. Denn der Arbeiter, der Diener, der Sekretär ist in seiner Passivität zugleich symbolisch jener Eigenschaft beraubt, die ihn zum Individuum und damit ja auch zum Menschen machte. So wird das Verhältnis von Individuum und Kollektiv zu einem symbolischen Regime, das effektive Verluste erzeugt und am Ende auch allen unreflektierten Zusammenschlüssen den Grund bereitet.

Es kann nun kaum mehr überraschen, dass sich die Anziehungskraft aller Konzepte des Republikanischen nicht zuletzt daraus speist, dass sie diese Dichotomie zu unterlaufen bestrebt waren. Die Vitalität der Revolution liegt denn auch für Forster an ihrer „bewegende[n] Kraft", die „allerdings nichts rein Intellektuelles, nichts rein Vernünftiges" ist: Sie ist „die rohe Kraft der Menge".[268] Die Rede von der ‚rohen Kraft' weist zunächst auf das Unberechenbare hin, das den Äußerungen der ‚breiten' Masse eignet.[269] Zugleich ist sie, spätestens seit Kant, der utopische Grund auf dem ein für alle gültiges „Grundgesetz" steht, „das nur aus dem allgemeinen (vereinigten) Volkswillen entspringen kann".[270] Der Vektor der ‚rohen Kraft der Menge' fällt damit in eins mit der Richtung, die der ‚Wille des Volks' nimmt.[271] In der im positiven Sinn kopflosen Masse der Republik wird die ubiquitäre Hierarchisierung aufgehoben. Sie kann damit auch ohne Repräsentanten *als* Kollektiv konsistente Handlungen vornehmen. Fraglich bleibt aber, wie der geteilte Handlungswille zum Ausdruck kommen kann. Denn – darauf hat Michael Gamper hingewiesen – „die Menschenmenge als agierendes Subjekt und als perzipiertes Objekt" musste am Ende „die Erkenntnisinstrumente einer auf die Maßgabe des Individuums ausgerichteten Wissensordnung in Frage" stellen.[272] Problematisch wird vor allem die Unsicherheit über Ausmaß und Erscheinungsweise von Vernunft und Verstand der Menge,[273] über die schiere Möglichkeit von gemeinsamer Produktion, von kollektiver Kreativität nicht zuletzt.

268 Forster: Parisische Umrisse, S. 323.

269 Gamper betont, dass um 1800, unter den Bedingungen der beginnenden Modernen, „die ‚Masse' als Unruheherd in der Episteme des Menschen" erscheint. Vgl. Gamper: Masse lesen, Masse schreiben, S. 18 f.

270 Kant: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, AA VIII, S. 273–313, hier S. 295. Ein „öffentliches Gesetz" muss daher auch „der Actus eines öffentlichen Willens" sein, der aber „kein anderer Wille, als der des gesammten Volks" sein kann (ebd., S. 294).

271 Zur Problematik solcher Vorstellungen der Selbstregulation vgl. auch Twellmann/Weitin: Selbstregulierung als Provokation.

272 Gamper: Masse lesen, Masse schreiben, S. 18 f.

273 Es geht schließlich um ein Kollektiv, das im Extremfall die ganze Erde umfassen und in ihrem Ausmaß nur noch bedingt intelligibel sein kann. Vgl. auch Zahnen: Kollektiv Erdbewohner.

3.8 Sympoesie, individuell: Anmerkungen zur Arbeitsweise der Frühromantik

Das ist das Stichwort, um endlich auch Friedrich Schlegel auftreten zu lassen. Schlegel nimmt – das wird in der Diskussion um seinen Republikanismus eigentlich immer übersehen[274] – eine entscheidende Differenzierung vor, durch die zwischen das Individuum und den Staat ein Drittes tritt, das man nun emphatisch als ‚Kollektiv', als Ansammlung ansprechen könnte. Es ist im Unterschied zum ‚sukzessiven' oder gar ‚totalen Kontinuum' des Staats, der als „ununterbrochne Masse" figuriert, ein willentlicher Zusammenschluss bloß ‚einzelner zerstreuter Mitglieder'.[275] Das entscheidende ist hier, dass – so Schlegel im Republikanismus-Aufsatz von 1796 – in „Associationen, welche besondre Zwecke haben", der absolute Gleichheitsgrundsatz aufgehoben wird.[276] Denn jeder (Schlegel schreibt „Staat", ich ergänze:) Zusammenschluss, „der einen besondern Zweck hat, ist despotisch".[277] Es ist daher umso interessanter, zu sehen, wie Schlegel in der Folge immer wieder, öffentlich und privat, das Konzept des Republikanismus auf die Poesie überträgt[278] und dabei eine Gleichberechtigung im Schreiben, in der ‚Sympoesie' und ‚Symphilosophie' propagiert, die er zumindest zweckgerichteten Zusammenschlüssen im Zuge seiner logischen Deduktion bereits absprechen musste.

Dieses Unentschieden entspricht auch der Doppelung des Diskurses um 1800. Denn das Individuum ist in dem jeweiligen sozialen Kollektiv sowohl gleich, damit in Schlegels nebenordnendem Kontinuum aufgehoben, als auch verschieden, mithin hierarchisiert nach seinem funktionalen Wert in einem bestimmten Gefüge. Diese entscheidende Überlagerung lässt sich durch eine Raummetapher ins Bild bringen: Sie ist die Spannung zwischen der horizontalen *Breite* der Gattung und der *Tiefe* als einer Funktion der Bewertung individueller Eigenschaften.

Durch diese Spannung und das gleichzeitig wirkende kulturelle Regime der symbolischen Wertunterschiede zwischen Denker und Arbeiter, zwischen Kopf und Hand ergibt sich insbesondere im Kontext der Literaturproduktion ein Gerangel um die Plätze innerhalb der schreibenden Kollektive. Wenn die Vermutung zutrifft, dass es hier vor allem um den Unterschied zwischen Autorschaft und Die-

274 Vgl. auch Rese: Republikanismus.

275 Vgl. Schlegel: Versuch über den Begriff des Republikanismus (1796), S. 19

276 Schlegel: Versuch über den Begriff des Republikanismus (1796), S. 20

277 Schlegel: Versuch über den Begriff des Republikanismus (1796), S. 20. In einer Notiz, KFSA II.18, S. 142, schreibt Schlegel in ähnlicher Weise, aber bereits über die „Symphilosophie mit Hardenberg. In Briefen. Er Zauberer, ich nur Prophet. […] Alle Gesellschaft ist heilig. Jeder Staat soll Hierarchie sein."

278 KFSA II: Im 65. Lyceumsfragment, wo er die Poesie als eine „republikanische Rede" bezeichnet, die „ihr eigenes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind und mitstimmen dürfen."

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

nerschaft geht, dann ist klar, dass die Frage der Hierarchie[279] zugleich auf zwei Ebenen verhandelt wird: Zum einen mit Blick auf die Praxis der Zusammenarbeit – das kollektive Schreiben –, zum anderen aber auch mit Blick auf die Darstellung dieser Zusammenarbeit und ihrer Bedingungen – das Erschreiben des Kollektivs.

Es wird daher zugleich danach zu fragen sein, auf welche Weise sich ganz unterschiedliche Akteure gruppieren, um produktive Instanzen zu bilden; und danach, wie sie sich präsentieren, um als Kollektive lesbar zu werden.[280] Daraus resultieren vielfältige Analysemöglichkeiten der unterschiedlichen Arten von Kollektivität. Untersucht werden kann etwa, wie kollektive Autorschaft inszeniert wird, wie kollaborative Praxisformen um 1800 funktionieren und wie dies auch editionstheoretisch fruchtbar gemacht werden kann. Außerdem können die unterschiedlichen Effekte in den Blick genommen werden, die mögliche Kombinationen aus kollaborativen Praxisformen, ‚genialischen' Schöpfungsakten und individueller wie kollektiver Autorschaft nach sich ziehen.

Als naheliegendstes Beispiel drängt sich die von August Wilhelm und Friedrich Schlegel herausgegebene und großteils auch selbst verfasste Zeitschrift *Athenaeum* auf. Sie ist nicht nur zentraler Ort der Verhandlung entscheidender frühromantischer Programmatiken, sondern wird auch inszeniert als erstes Ergebnis ihrer praktischen Umsetzung.[281] So soll die Zeitschrift bereits Gemeinschaftswerk, sie soll Resultat des unter den Schlagworten ‚Symphilosophie' und ‚Sympoesie'[282]

279 Darin liegt sicherlich eine der größten philosophischen und politischen Herausforderungen des späten 18. Jahrhunderts. Dass indes die „revolution of the mind" weder im Großen noch im Kleinen bereits vollzogen war, wie Israel: A Revolution, hier S. 91, annimmt, zeigt auch der praxeologische Blick auf diese Aushandlungen.

280 Den hier ausgesparten Aspekt der Ermöglichung eines Zutritts zu diesem Kollektiv etwa durch die Leser diskutiert Gamper: Kollektive Autorschaft.

281 Zur Bedeutung der Journale siehe auch Werber: Liebe als Roman, S. 452 f.: „In dieser Mischung entsprechen die Romane der Romantik aber genau der Zusammensetzung jener Journale, in denen ihre Autoren publizieren und welches sie herausgeben. Die Literatur um 1800 ist nicht nur ein Roman-, sie ist auch ein Zeitschriftenphänomen. Nicht nur mit dem *Wilhelm Meister*, auch mit dem ‚Journal' kann eine ‚neue Periode der Litteratur beginnen'. ‚Journale' bilden das Medium romantischer Sympoesie, und sie sind wie die *Thalia*, die *Horen*, das *Athenäum* oder *Lyceum* der vorzügliche Erstpublikationsort zahlreicher Fragmente aller Gattungen und Sujets. Nicht nur in Romanen wie *Hyperion*, *Lucinde*, *Godwi* oder auch *Wilhelm Meister* wechseln Dialoge und Tagebücher, Briefe und Gedichte, Lieder und Aphorismen mit narrativen Sequenzen ab; die Zeitschriften weisen ein ähnliches Mischungsverhältnis auf."

282 Vgl. etwa das *Lyceums*-Fragment 112, KFSA I.2, S. 161, in dem die Kollektivierung auch vor dem Publikum nicht haltmacht: „Der analytische Schriftsteller beobachtet den Leser, wie er ist; danach macht er seinen Kalkül, legt seine Maschinen an, um den gehörigen Effekt auf ihn zu machen. Der synthetische Autor konstruiert und schafft sich einen Leser, wie er sein soll; er denkt sich denselben nicht ruhend und tot, sondern lebendig und entgegenwirkend. Er läßt das, was er erfunden hat, vor seinen Augen stufenweise werden, oder er lockt ihn, es selbst zu erfinden. Er

ins Ästhetische gewendeten Republikanismus sein.[283] Bereits die von beiden unterzeichnete *Vorerinnerung* des *Athenaeum* führt die darin veröffentlichten Texte auf eine „Verbrüderung der Kenntnisse und Fertigkeiten“[284] zurück. Darin unterscheidet sich die Arbeitsweise aber auch von einer völligen Vermischung, denn: „Wir theilen viele Meynungen mit einander; aber wir gehn nicht darauf aus, jeder die Meynungen des andern zu den seinigen zu machen. Jeder steht daher für seine eignen Behauptungen.“[285] Sie gehen sogar noch weiter und behaupten die weitreichende Individualität in der Gemeinschaft: „Noch weniger soll das geringste von der Unabhängigkeit des Geistes, wodurch allein das Geschäft des denkenden Schriftstellers gedeihen kann, einer flachen Einstimmigkeit aufgeopfert werden; und es können folglich sehr oft abwechselnde Urtheile in dem Fortgange dieser Zeitschrift vorkommen.“[286] Genau diese der ‚Einstimmigkeit‘ opponierende Polarität[287] ist es, die wenig später im 125. *Athenaeums*-Fragment zur wesentlichen Eigenart der romantischen Kollaboration erklärt wird:[288]

> Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würde, daß es

---

will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern er tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie und Sympoesie.“

283 Diesen Kurzschluss sollte man indes nicht unüberlegt wiederholen. Röttgers: Symphilosophieren, rekonstruiert etwa im Wesentlichen das von den Frühromantikern selbst inszenierte Programm, versteht es aber zugleich als Beschreibung einer Praxis. In ähnlicher Weise leitet noch Mergenthaler: Zwischen Eros und Mitteilung, bspw. S. 193, eine reale, nicht ideale „frühromantische Geselligkeit und gemeinsame Schriftstellerei – die Sympoesie und Symphilosophie –“ aus diesen autorschaftlichen Inszenierungen ab.

284 A I.1, o. S.

285 A I.1, o. S. Vgl. auch Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* (1799), SKGA I.2, S. 165: „Es muß […] einen Zustand geben, […] der die Sphäre eines Individui in die Lage bringt, daß sie von den Sphären Anderer so mannigfaltig als möglich durchschnitten werde, und jeder seiner eignen Grenzpunkte ihm die Aussicht in eine andere und fremde Welt gewähre, so daß alle Erscheinungen der Menschheit ihm nach und nach bekannt, und auch die fremdesten Gemüther und Verhältnisse ihm befreundet und gleichsam nachbarlich werden können.“

286 A I.1, o. S.

287 Auf die Spitze treiben diesen Gedanken die *Blüthenstaub*-Fragmente, Novalis. Schriften. Die Werke 2, S. 233, Nr. 20: „Wenn man in der Mittheilung der Gedanken zwischen absolutem Verstehen und absolutem Nichtverstehen abwechselt, so darf das schon eine philosophische Freundschaft genannt werden.“ Vgl. Novalis: Schriften. Die Werke 2, S. 239, Nr. 26: „Und ist das Leben eines denkenden Menschen wohl etwas andres als eine stete innere Symphilosophie? / Hat man nun einmal die Liebhaberey fürs Absolute und kann nicht davon lassen: so bleibt einem kein Ausweg, als sich selbst immer zu widersprechen, und entgegengesetzte Extreme zu verbinden. Um den Satz des Widerspruchs ist es doch unvermeidlich geschehen.“

288 Nach Holmes: Synthesis der Vielheit, S. 17, ist dieses Fragment unter die „repräsentative[n] Zitate Friedrich Schlegels“ zu rechnen, in denen sich eine „gemeinschaftliche Utopie“ ausdrücke.

nichts seltnes mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten.[289]

Die polaren Meinungen tendieren weniger zur Opposition als vielmehr zur Komplementarität, die unweigerlich das (klassizistische) Paradigma der Vollendung aufruft. So könne man sich oft „des Gedankens nicht erwehren, zwey Geister möchten eigentlich zusammengehören, wie getrennte Hälften, und nur verbunden alles seyn, was sie könnten."[290] Diese gedankliche Bewegung nimmt dabei wenig Rücksicht auf die noch von der Vorerinnerung betonte Unabhängigkeit des Individuums, sondern kulminiert in der utopischen Vorstellung einer „Kunst, Individuen zu verschmelzen".[291] Indem dieses von Friedrich stammende Fragment eine durchaus konträre Position vertritt, führt es das in der von August Wilhelm verfassten *Vorerinnerung*[292] Behauptete performativ vor – und unterläuft es zugleich programmatisch.

Es kann bereits diese Diskrepanz innerhalb der Kollektiv-Position in Erinnerung rufen, wie problematisch es ist, von den proklamierten Programmatiken unmittelbar auf zugrunde liegende Praxisformen zu schließen.[293] Der (zum Teil auch nur graduelle) Wechsel in den Bestimmungen der *Sym*-Praktiken macht auch deutlich, dass es sich dabei um bestimmte Inszenierungen von kreativen Tätigkeiten, um die Sichtbarmachung der Produktion *nach* ihrem Abschluss handelt. Angesichts dieser Problematik ist es erstaunlich, mit welcher Selbstverständlichkeit die (personell durchaus wandelbare) Gruppe der Frühromantiker von Zeitgenossen und späterer Forschung als Produktionsgemeinschaft bezeichnet wird. Es bietet sich im Kontext dieser Arbeit daher an, den Blick erneut auf den Übergang und das Verhältnis von poetischer Praxis und autorschaftlicher Repräsentation zu len-

289 KFSA I.2, S. 185.

290 KFSA I.2, S. 185.

291 KFSA I.2, S. 185. Ähnlich schon 1796 Friedrich Schlegel: Jacobis Woldemar, KSFA I.2, S. 57–77, hier S. 75: „Denn was ist Genie anders, als die gesetzlich freie innige Gemeinschaft mehrerer Talente?" Dazu und zum Entwurf einer „Poetenrepublik" vgl. auch Peter: Geselligkeiten, S. 320–327.

292 Schon der Kommentar von Oskar Walzel (Schlegel: Schlegels Briefe, S. 344, Anm. 2), stellte fest: „Wilhelm schrieb letztlich die ‚Vorerinnerung'".

293 Siehe auch Goebel: Sympoesie, S. 180: „Es geht also, statt um eine Gemeinschaft von Individuen, um eine Art semantischer Gemeinschaft, d. h. um den Hinweis auf eine alle romantischen Textformen zugrundeliegende gemeinsame Semantik." Dagegen meint Struzek-Krähenbühl: Oszillation und Kristallisation, S. 95, Novalis' *Monolog* sei „geschrieben im Geiste der Dialoge Platons und Hemsterhuis' sowie der frühromantischen Vorliebe für das Produzieren im Gespräch, das Friedrich Schlegel wiederholt ‚Symphilosophie' oder ‚Sympoesie' nannte. So richtet sich auch der *Monolog* mit seinen Fragen am Schluss direkt an den Leser und scheint mit ihm einen symphilosophischen Dialog zu führen." Sie übersieht dabei die Fiktionalität der Inszenierung von Symphilosophie, die tatsächlich ein individuelles Schreib-Handeln ist.

ken. Zweifel daran, wie weit dieser Ausstellung unbedingter Kollaboration auch mit der poetischen Praxis übereinkam, hat – wenn es auch bisher meist übersehen oder übergangen wurde – Friedrich Schlegel selbst angeregt: „Man soll nicht mit allen symphilosophiren wollen, sondern nur mit denen die *à la hauteur* sind",[294] schreibt er im 264. *Athenaeums*-Fragment. Die Form der Kollaboration, die ihm vorschwebt, ist damit keineswegs universell, sondern setzt eine bestimmte Eignung voraus. Beinahe zur selben Zeit macht er deutlich, dass weder Verwandtschaft noch Wohngemeinschaft eine solche Augenhöhe begründen. So schreibt er im Sommer 1798, nicht lange vor Erscheinen des zweiten, die *Fragmente* enthaltenden Stücks des *Athenaeum* an Schleiermacher: „Der Wilhelm hat so eine unruhige hastige Art, die ich ihm noch abgewöhnen muß. Sein Arbeiten ist zugleich das Arbeiten des Arbeitens. Aber einige sind doch hier gelassen mit denen ich symfaullenzen d. h. symexistiren kann: meine Schwester und ihr drolliges Kind."[295] Selbst noch dem Bruder und Ko-Autor[296] scheint man die ihm eigene ‚Art' erst abgewöhnen zu müssen, damit er einer eigentlichen ‚Sympoesie' tauglich wird.

Um diesem Verdacht nachzugehen, soll das notorische Exempel für frühromantische Kollaboration noch einmal hervorgeholt und erneut befragt werden: das „Gemeinschaftsprojekt der *Athenäums*-Fragmente".[297] Schon Matthias Schöning bemerkt, das *Athenaeum* sei „zwar ein Gemeinschaftsprojekt und es nimmt in mancher Hinsicht wirklich den gemeinschaftlichen Charakter an, den Friedrich Schlegel, laut der Briefe an seinen Bruder, von Anfang an intendiert und gemeinsam mit ihm ausarbeitet, aber die Fäden der für die Reflexion der operationalen Dimension literarischer Kommunikation so innovativen Bestrebungen laufen allein in der Hand Friedrich Schlegels zusammen".[298] Das ist angesichts der ubiquitären Betonung der romantischen Gemeinschaft ein bemerkenswerter Befund, doch bei genauerem Blick stellt er sich keineswegs überraschend ein. Denn Friedrich Schlegel „ist letztlich der Initiator, er verantwortet die Fragmente und er ist es auch, der nach dem Durchgang durch diese Schule innovativer Kommunikation, im letzten Heft des *Athenaeums*, dessen Ende bereits besiegelt ist, die Summe zieht, die auf die ersten Entwürfe noch einmal zurückweist".[299] Das ‚Gemeinschaftsprojekt' der *Fragmente* stellt sich damit zwar durchaus als Körper dar, aber

294 KFSA I.2, S. 210.

295 F. Schlegel an Schleiermacher, 3.7.1798, SKGA V.2, S. 339.

296 Vgl. F. und A. W Schlegel: Vorerinnerung, A I.1, o. S., über die Zeitschrift *Athenaeum*: „Wir sind nicht bloß Herausgeber, sondern Verfasser derselben, und unternehmen sie ohne alle Mitarbeiter."

297 So Weiß: Das frühromantische Fragment, S. 12.

298 Schöning: Ironieverzicht, S. 82.

299 Schöning: Ironieverzicht, S. 82. Daher dürfe „man sich die Sympoesie, die hier gepflegt werden soll, nicht zu idyllisch vorstellen" (ebd., S. 101).

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

als einer, der streng funktional organisiert ist, als einer, der einen Kopf hat – und dieser trägt den Autornamen „Friedrich Schlegel".

Es ist angesichts dieses (eigentlich naheliegenden) Befunds zumindest bemerkenswert, wenn Walter Jaeschke und Andreas Arndt in ihrer Charakterisierung von Schleiermacher als Philosophen schreiben, dass seine „Begegnung mit Friedrich Schlegel in Berlin […] auf Augenhöhe" erfolgte, „ihr ‚Symphilosophieren' war gegenseitiger Austausch und nicht einseitige Abhängigkeit."[300] Die Autoren verzichten an dieser Stelle darauf, diese Beobachtung ausführlicher zu begründen oder durch Belege zu stützen, sodass ihre Lakonie als Anlass genommen werden kann, dem in der Forschung bisweilen recht unterschiedlich wahrgenommenen Verhältnis der frühromantischen Kollaborateure nachzugehen. Einem genauen Blick auf diese Konstellation werden dabei kaum die Brüche zwischen propagierten und vollzogenen Praxisformen entgehen.

Die Geschichte beginnt schon vor dem *Athenaeum*, ohne dabei ganz von der Zeitschrift absehen zu können. So berichtet Friedrich Schlegel seinem Bruder August Wilhelm am 31. Oktober 1797 ausführlich von *seinen* Plänen zu einem nichtsdestoweniger „gemeinschaftlichen Journal".[301] Bereits in dieser Konfrontation von individuellen Planungen und gemeinschaftlichen Arbeiten zeichnet sich ein Spannungsverhältnis ab, das nicht nur für das sich sonst so ‚republikanisch' gebende *Athenaeum*, sondern im Grunde für alle kollektiven Unternehmungen prägend ist. Denn dass sich im Verhältnis von Einzelnem und Kollektiv Friktionen ergeben, beruht nicht zuletzt auf dem Umstand, dass Gruppen weniger als homogene Entitäten existieren, denn als Aggregation, als Ballung, deren Entstehung und Auflösung sich als Gefüge von Implikations- und Explikationsbewegungen, von Ein- und Ausfaltungen beschreiben lässt.[302]

Um dieses Changieren zwischen Innen und Außen als problematische Relationierung beschreiben zu können, muss man die Beteiligten gar nicht erst zu Individuen erklären, es ist zunächst völlig ausreichend, sie als (wenngleich verbundene) Akteure in einem Text-Produktions-Prozess zu begreifen: Als Handlungsinstanzen können sie unterschiedliche Rollen einnehmen, denen ebenso unterschiedliche Rechte anhängen; über diese werden dann die Möglichkeiten ihrer Machtausübung über den Text geregelt. Schon bei einsamer Arbeit werden Autoren bisweilen Schreiber und Ab-Schreiber ihrer Texte, in manchem Fall auch ihre eigenen Herausgeber sein.[303] Bei gemeinschaftlichen Arbeitsprozessen verändern sich diese Funktionen zumindest tendenziell, weil sie sich innerhalb eines Gefüges in Schichtungen anordnen. Die einzelnen Akteure sind Teil eines aus

300 Jaeschke/Arndt: Die Philosophie der Neuzeit, S. 128.

301 Friedrich an A. W. Schlegel, 31.10.1798, KFSA III.24, S. 29.

302 Vgl. zu diesem Bewegungsmuster auch Deleuze: Die Falte.

303 Zur Ausweitung dieser These vgl. Wirth: Geburt des Autors.

Menschen, Texten und Praktiken (Infrastrukturen) geflochtenen Netzes, das diese freilich erst gemeinsam konstituieren, während sie zugleich selbst von seiner komplexen Topologie regiert werden: Die Akteure bilden durch Zusammenschluss (paritätische Intention),[304] viel häufiger noch durch Zusammen*arbeit* (bisweilen als hierarchisches Verhältnis) eine zielgerichtete Vernetzung, über die die Aggregation zum Aggregat, zur funktionalen Maschinerie wird.[305] Durch die Struktur dieser Vernetzung wird den einzelnen Akteuren unweigerlich selbst ein Platz, wo nicht angewiesen, so doch zumindest durch Ausschlüsse von Alternativen mit Nachdruck angeboten. Wer Anweisungen befolgen, wer Korrekturen nötig machen, wer Informationen weitergeben wird,[306] nicht zuletzt auch: wer herrschender Autor, wer Korrektor, wer mechanischer Schreiber (gewesen) sein wird, ist keineswegs zufällig, sondern errechnet sich aus der spezifischen sozialen Konstellation einer produktiven Gemeinschaft. Es wird daher zu fragen sein, zu welchem Zeitpunkt und in welcher Konstellation ein Akteur eine bestimmte Rolle übernimmt und an welcher Stelle des personalen Netzes er sich damit platziert, mithin welche Rechte er damit über den Text beanspruchen bzw. ausüben kann. Was gibt – um es zu wiederholen – ein Autor an alleinigen, an Hoheitsrechten auf, wenn er in ein Kollektiv eintritt, um seine Arbeit in einen mehrgliedrigen Prozess einzuspeisen?

Herrschaftsfrei sind Kollektive nur im Entwurf, in der Praxis etablieren sie allem Anschein nach unweigerlich Strukturen, die ordnende, gliedernde und hierarchisierende Funktionen ausüben. In der Französischen Revolution führte die Machtausübung der Regierung rasch zur Erosion der emphatischen Vorstellung von Gleichheit, die nicht allein Friedrich Schiller vom Sympathisanten zum Kritiker der Revolution werden ließ.[307] Auch in der (politischen) Romantik wurden die bis ins 20. Jahrhundert fortwirkenden Vorstellungen von Gemeinschaft gestützt und ermöglicht von Metaphern des Körpers,[308] wodurch das Kollektiv in eine Form

304 Einige Perspektiven auf solche Formen der Gemeinschaft werde eröffnet von Schmid/Schweikard (Hg.): Kollektive Intentionalität, und Petitt: Collective Intentions. Vgl. auch Spoerhase/Thomalla: Werke in Netzwerken.

305 Die Konsequenz aus dieser Ausrichtung auf ein bestimmtes gemeinsames oder dekretiertes Ziel zieht auch ein zu dieser Zeit veröffentlichtes Fragment Friedrich Schlegels (Ideen, Nr. 49, KFSA II.1, S. 261) nahe: „Dem Bunde der Künstler einen bestimmten Zweck geben, das heißt ein dürftiges Institut an die Stelle eines ewigen Vereins setzen; das heißt die Gemeinde der Heiligen zum Staat erniedrigen."

306 Es sei noch einmal erinnert, dass hier nicht nur Menschen angesprochen, sondern auch die nichtmenschlichen Akteure der ‚Schreibszene' (Campe: Die Schreibszene) mitgemeint sind.

307 Gewiss stand Schiller dem gewaltsamen Umbruch durch den Kollektiv-Akteur der ‚Masse' stets eher skeptisch gegenüber, seine Sympathien galten dem Umbruch, aber einem von ‚oben' (vgl. Hofmann: Schiller, S. 32 f.). Dass gerade die Regierung die eigentliche Eskalation herbeiführte, war aus seiner geschichtsphilosophischen Position nicht vorhersehbar. Zu Schillers Verhältnis zur Masse vgl. auch vgl. Gamper: Masse lesen, S. 77–101.

308 Vgl. Matala de Mazza: Der verfaßte Körper. Zur Problematisierung des Begriffs der Gemeinschaft

gegossen wurde, die sich aus funktional differenzierten Gliedern (Organen) zusammensetzt. Noch das 2001 gegründete Onlinelexikon *Wikipedia*, das vordergründig ein hierarchieloses Kollektiv suggeriert, kennt mehrere Benutzergruppen, die mit unterschiedlichen Rechten ausgestattet sind und somit unterschiedlich stark in die Erstellung, Bearbeitung, Entfernung oder Sperrung von Texten eingreifen können.

Bei den Brüdern Schlegel setzt die Aushandlung über Gestalt und Struktur des Netzes ein, bevor noch die eigentliche Arbeit an den Texten begonnen hat und die beteiligten Akteure feststehen. Schon in dem eben zitierten Brief vom Oktober 1797 findet sich eine folgenreiche Konfession: „Ich muß Dir aber nur gestehn, daß ich V.[ieweg] den Plan gleich etwas anders vorgetragen als Du ihn Dir so viel ich weiß bisher gedacht."[309] Indem Schlegel die Verbindung zu Vieweg unterhält, kann er Einfluss nehmen auf die Zwänge, die dem Schreiben durch die Publikationserwartung des Berliner Verlegers erwachsen. Er macht sich selbst zum Teil jenes Dispositivs, das in der Folge auf seinen Bruder anders wirken wird als auf ihn selbst. Immerhin wird durch seinen Vorschlag an Vieweg das Projekt „wie Du's nehmen willst, viel größer oder viel enger".[310]

> Nähmlich ein Journal von uns beyden nicht bloß edirt, sondern *ganz allein* geschrieben, ohne alle {regelm.[äßige]} Mitarbeiter, wo *weder Form noch Stoff näher bestimmt* wäre, außer daß alles was ganz *unpopulär* wäre, oder *großes Werk* oder Theil eines solchen wäre, ausgeschlossen bliebe.[311]

Der Effekt dieses Eingriffs lässt sich insbesondere an der gedruckten Zeitschrift ablesen: Durch den selbstbetriebenen Wechsel vom Herausgeben zum Verfassen kann der ungleich produktivere Friedrich seine Dominanzposition bei der Konzeption übersetzen in eine nicht nur textuelle, sondern auch autorschaftliche. Das *Athenaeum* ist dann insgesamt geprägt von seinen in Menge und Innovationskraft herausragenden Texten, die sämtlich auch mit seinem Namen versehen sind.

3.9 Fragmente machen: Schlegel, Schleiermacher und das *Athenaeum*

Es soll an dieser Stelle aber nicht nur darum gehen, zu zeigen, wie ein Autor Gewalt über einen anderen gewinnt, sondern auch und besonders darum, nachzuvollziehen, wie diese komplexen Vorgänge (schreib-)praktisch ablaufen. Dabei spielen

vgl. auch Schäfer/Thompson (Hg.): Gemeinschaft.

309 Friedrich an A. W. Schlegel, 31.10.1798, KFSA III.24, S. 30 f.

310 Friedrich an A. W. Schlegel, 31.10.1798, KFSA III.24, S. 31.

311 Friedrich an A. W. Schlegel, 31.10.1798, KFSA III.24, S. 31.

auch scheinbar unbedeutende, zum Teil aus der Medialität der jeweiligen Schreib- bzw. Textproduktionsszenen selbst resultierende Hierarchisierungen eine wichtige Rolle. Zu denken wäre etwa an unterschiedliche Formen des Diktats,[312] die im Allgemeinen jeweils mindestens eine sprechende und eine schreibende Instanz vorsehen und damit zugleich die Schnittstelle zwischen den ephemer-mündlichen und den literal-statischen Aspekten der Textproduktion bezeichnen. Diesem Aggregat aus zwei Medialitätsformen ist ein Gefälle inhärent, das sich in jenem anscheinenden Normalfall der Diktatszene ausdrückt, in dem die sprechende zugleich die produzierende, die schreibende zugleich die rezipierende Instanz ist. Es kann sich dieses Verhältnis aber durchaus auch umkehren oder jedenfalls verändern: Wenn ein das Gesprochene zunächst nur skriptural reduplizierendes Schreiben seine *agency* erweitert und sogar poetisch wird. Damit kann der Schreiber vom ‚erduldenden', diaphanen Medium, das dann auch häufig nur metonymisch mit dem Namen des Schreibwerkzeugs bezeichnet wird,[313] zum handelnden Akteur werden.[314]

Exemplarisch ablesen lässt sich dies ebenfalls an der Planungsphase der romantischen Programmschrift. Am 15. Jänner 1798, wenige Monate bevor das erste Stück des *Athenaeum* erscheinen wird, schreibt Friedrich Schleiermacher aus Berlin einen bemerkenswerten Brief, der an den bereits in Jena wohnenden August Wilhelm Schlegel gerichtet ist.[315] Es ist eines der verhältnismäßig wenigen Schreiben Schleiermachers an den älteren Schlegel und zugleich eines, das sich nicht leicht der schmalen Sammlung dieses Briefwechsels zuschlagen lassen will.[316] „Möge doch Ihrem Bruder", heißt es nämlich gleich im ersten Satz, der zugleich

312 Vgl. die historischen Beispiele der Diktierpraxis und die hilfreichen Systematisierungsversuche bei Binczek/Epping-Jäger (Hg.): Das Diktat.

313 Vgl. etwa den Brief von A. W. Schlegel an F. Schleiermacher vom 22.1.1798. Als Antwort auf einen im Auftrag Friedrich Schlegels von Schleiermacher verfassten Brief wundert sich A. W. Schlegel über seines Bruders Einfall, „eine weit geistreichere Feder wie die seinige sich auf diese Art dienstbar zu machen" (SKGA V.2, S. 260).

314 Das Diktat unterliegt jenem oszillierenden Verhältnis von Handelndem und Duldendem, das Gell: Art and Agency, S. 22, entwirft. Sein „concept of agency […] is relational and context-dependent, not classificatory and context free", es ist „exclusively relational: for any agent, there is a patient, and conversely, for any patient, there is an agent".

315 Dass bereits die Dreiecksbeziehung zwischen den Brüdern und Schleiermacher nicht friktionsfrei war, zeigt auch die kurze Charakterisierung August Wilhelms, die Schleiermacher seiner Schwester nach dem ersten persönlichen Treffen brieflich mitteilt: „Dieser Bruder hat weder die Tiefe noch die Innigkeit des hiesigen, er ist ein feiner, eleganter Mann, hat sehr viel Kenntniße und künstlerisches Geschik, und sprudelt von Wiz – das ist aber auch alles. Ich habe Schlegeln geweissagt daß sein Bruder keinen Sinn für mich haben würde, und wie es scheint habe ich sehr recht" (Schleiermacher an seine Schwester Charlotte, 23.5.–17.6.1798, SKGA V.2, S. 322).

316 Oskar Walzel geht in seinem knappen Kommentar zwar nicht auf die Gründe ein, hält aber fest, der „Brief Schleiermachers an Wilhelm […] gehört wesentlich in die Correspondenz der Brüder" (Schlegel: Schlegels Briefe, S. 343, Anm. 3).

den anredelosen Brief eröffnet, „recht oft und auf mancherlei Weise übel mitgespielt werden, es bringt die originellsten Einfälle hervor. Hat er mich nicht heute in Gnaden zu seinem expedirenden Cabinets-Secretair ernannt, und mir beim Mittageßen zwischen Suppe und Fleisch brokenweise alles aufgetischt, was ich Ihnen in seinem Namen sagen soll?“[317]

Auf frappierende Weise setzt Schleiermacher damit zum Schreiben an und hört zugleich selbst zu sprechen auf. Ausgerechnet der spätere Wegbereiter der Autor-Hermeneutik spricht zunächst nur, um sich gleich eingangs als Sekretär erkennen zu lassen und sich damit eine Doppelgestalt zu geben: Er zeigt sich als Individuum, das aber nur im Namen eines Anderen, mit Buffon: in ‚knechtischer Nachahmung‘ schreibt. In dieser medienphilologisch[318] höchstinteressanten Geste macht er sichtbar, dass er eines jener prekären Menschmedien ist, die in vortechnologischer Zeit beinahe überall präsent und zugleich stets mit der Aufgabe konfrontiert waren, sich selbst zum Verschwinden bringen zu müssen.[319] Bereits die beiden ersten Sätze zeigen also einen nicht unproblematischen Wechsel vom Brief-Autor zum Brief-Schreiber an, einen Übergang von der Identifizierung zur Entkoppelung von Denken und Schreiben[320] – der indes so beredt erfolgt, dass er sich zugleich selbst unterläuft. Was an dieser Stelle zum Problem wird, ist nun ausgerechnet jene Koppelung, auf der die Neuaufstellung ‚der Literatur‘ im emphatischen Singular fußt: nämlich die von Autorschaft und Handschrift. Derjenige, der schreibt, ist hier eben nicht zugleich derjenige, der spricht – oder gesprochen hat. Es entsteht daraus eine Unsicherheit, die sich aus der Betonung der Medialität von Schrift ergibt: Dieselbe Hand schreibt dann einmal authentisch, einmal uneigentlich, zitierend.

Wie man bereits erahnen kann, thematisiert der Brief über weite Strecken nun gerade dieses schwierige Verhältnis. Schlegel sei, so setzt Schleiermacher fort, mit so vielen Manuskriptforderungen konfrontiert, „daß er nicht Zeit findet, selbst an Sie zu schreiben“.[321]

> Das müßen Sie Sich nun gefallen laßen […]. Mit den Fragmenten – Sie sehen ich bin schon bei seinen Tisch-Dekreten, und rede bloß als sein Organ ohne irgend etwas verantworten zu wollen – wird er Sie […] zu Ihrer großen Freude überraschen, mit einer großen Masse auf einmal; er spricht von fünf auch sechs Bogen.[322]

Es soll aus diesem aspektreichen Brief nur ein Weniges herausgegriffen und darauf hingewiesen werden, dass Kollektivität hier nicht nur im gemeinsamen Schrei-

317 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 77 f.
318 Vgl. Balke/Gaderer (Hg.): Medienphilologie.
319 Zur problematischen Präsenz des Dieners vgl. auch Krajewski: Der Diener.
320 Zum Zusammenhang von Denken und Graphismus vgl. Leroi-Gourhan: Hand und Wort, S. 42.
321 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 78.
322 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 78.

ben besteht, sondern auch eine spezifische Verbindung von Sprechen, Schreiben und Lesen in unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Relationen erzeugt. Das Aufgeben authentischen Schreibens führt hier auch zu einer Dispensierung der Verantwortlichkeit über das Geschriebene. Der Brief ist aber zugleich weder Diktat noch Zitat, sondern wird in einen ko-autorschaftlichen Schwebezustand versetzt. Hingewiesen sei auch darauf, dass Schleiermacher vielleicht tatsächlich über weite Strecken Schlegels ‚Schreib-Organ' war, nur ausgerechnet dort nicht, wo er selbst (dann als Herr seiner Worte) von diesem Status spricht.[323]

Die Rollen waren aber nicht nur textuell, sondern auch tatsächlich unfest. Denn Schleiermacher schreibt nicht einfach Schlegels Diktat-Brief, sondern bringt ihn in zitierender Metalepse hervor[324] und bettet ihn zugleich ein in Metadiegesen und teils ausführliche Schilderungen der vorangegangenen Diktatszenen und der eigenen Schreibszene. Das veranschaulicht nicht zuletzt die problematische Übergängigkeit von Schreiber- und Autorfunktion in Schleiermachers Person. Genau diesem problematischen Zwitterwesen aber erteilt Schlegel nun die Aufgabe, „seine philosophischen Papiere" durchzulesen, „um Fragmente oder Fragmentensamen aufzuwittern, und er selbst hat *viele* ganze Tage nichts als Striche gemacht, wie ein Silberprobirer".[325] Schlegel und Schleiermacher bearbeiten somit gemeinschaftlich, aber nicht in gleicher Funktion[326] Schlegels gesammelte Papiere und ‚vertexten'[327] sie zu Fragmenten. Diese Sammlung wird noch aus Jena um weitere Exemplare vermehrt, die wiederum von doppelköpfigen Redaktor-Autoren (vor allem freilich von August Wilhelm) bearbeitet werden.

---

323 Die einleitende Anekdote von der „zwischen Suppe und Fleisch" vollzogenen Ernennung zum „expedirenden Cabinets-Secretair" (Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 78) erscheint dann als Rahmenerzählung Schleiermachers, in die das mittelbare Diktat Schlegels eingebettet ist.

324 Vgl. dazu Menke: Zitierfähigkeit, bes. S. 163 f.

325 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 78. Zum dreigliedrigen Produktionsprozess der Fragmente vgl. Kubik: Die Symboltheorie bei Novalis, S. 190 f.

326 Schlegel bearbeitet eigene, Schleiermacher fremde Texte; fraglich ist indes der Status, der den Produkten jeweils zukommt. Bleiben die aus größeren Textzusammenhängen extrahierten Fragmente der Autorschaft Schlegels unterworfen, werden sie zu Schleiermachers Werken oder figurieren sie als Ergebnis eines gemeinschaftlichen Arbeitsprozesses? A. W. Schlegel sieht den Mehrwert dieser Praxis kritisch, wenn er bemerkt, dass Schleiermacher mit weitaus geringerem Aufwand selbst als Autor eigene Fragmente schreiben könne, die noch dazu „weit schöner[ ]" wären (SKGA V.2, S. 261).

327 Den Begriff der ‚Vertextung' habe ich zunächst als terminologischen Behelf für das Problem des Fort- und Umschreibens eingeführt und ausführlich begründet in meinem noch ungedruckten Vortrag „Bebilderung / Vertextung. Revision eines intermedialen Verhältnisses in der Druckkultur", der beim gemeinsam mit Thomas Traupmann organisierten Workshop „Vertextungen. Schreiben, Schneiden, Sammeln" am 16.12.2016 an der Universität Salzburg gehalten wurde. Siehe dazu auch Ehrmann: Vertextung.

Das kann zunächst als Ausdruck der angestrebten Kollektivität gelesen werden, der gemäß Friedrich vorschlägt „[a]lles gemeinschaftliche Gut, also auch die Fragmentenmaße, […] gar nicht zu bezeichnen; was einem einzelnen gehöre mit W. und F. und alles etwanige fremde besonders und kenntlich."[328] Jedoch erscheinen Autoren, Schreiber und Herausgeber bereits an diesem Punkt als Kippfiguren; und der Wechsel der Funktionen ist längst schon nicht mehr eine Frage der Praxis, sondern ebenso eine der Perspektive wie eine der Machtausübung geworden.[329] So hat August Wilhelm seinem Bruder gewisse Rechte über die von ihm übersandten Fragmente eingeräumt,[330] die man wohl als Autorrechte betrachten muss. Schleiermacher zufolge meint Friedrich immerhin, „über das Fragment von den Fragmenten […] das veto" sprechen zu dürfen, „und zu dem vom Mystificiren will er einen kleinen Zusatz machen – wahrscheinlich um das lezte Wort zu behalten".[331] Damit ist wohl alles gesagt. Die gemeinsame Arbeit an den Fragmenten, die dem Vorsatz nach „die Gestalt eines kleinen Dialogs gewinnen" sollte,[332] endet mit einem finalen, mit einem Machtwort, das dann genau einem Mund zuzuordnen ist.

Diese Strategie hat Friedrich interessanterweise dann auch ausgerechnet auf jenen Brief angewandt, der sie (scheinbar) decouvriert und reflektiert. Denn nachdem Schleiermacher mit seinem „der Sekretair empfiehlt sich Ihnen" schließt,[333] fügt Friedrich mehrere Anmerkungen und Berichtigungen ein. Das Brief-Schreib-Kollektiv, das der Sekretär repräsentierte, indem er immer zugleich Schleiermacher und Schlegel war, wird hier noch einmal auch im Medium der Schrift aktualisiert, dabei aber nicht einfach verdoppelt. Denn Schlegel fügt eine Ebene hinzu, die klar macht, was der Sekretär in der Schwebe zu halten versuchte: Schleiermacher war immer in der Position des Dieners. Das zeigt sich in der autoritativen Geste, mit der sich Schlegel durch seine Präzisierungen als die einzige Instanz setzt, die den Brief abschließend authentifizieren kann: als Autor.

Dem uneigentlich schreibenden Schleiermacher fällt hier jene in seiner Handschrift nur repräsentierte Stimme ins Wort, besser: in die Hand, die dem eigenen Schreiben diktierend vorausgegangen war – nämlich die Friedrich Schlegels selbst. Das zunächst dem mehr unwilligen als willenlosen Sekretär aufgetragene Geschäft, Aufgaben an August Wilhelm zu delegieren, übernimmt Schlegel selbst dabei viel besser – weil imperativisch: „Mach die Grammatischen Gespräche fertig, reflektire über die litterarischen Ansichten, und mach dann ein Stück davon fertig.

328 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 79.

329 Vgl. auch Friedrich Schlegel: Ideen, Nr. 49, KFSA II.1, S. 261.

330 Vgl. Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 78: „Aufgebläht hat er sich freilich über das Recht, welches Sie ihm darüber eingeräumt haben, und er will es hiemit förmlich acceptiren, ob er gleich diesmal keinen Gebrauch davon zu machen weiß."

331 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 78.

332 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 78.

333 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 82.

Bereite Dich vor zum Shakespear und Wieland.“[334] Der ostentative Gebrauch des Imperativs, der den Brief an den Bruder (das notorische Sinnbild der Gleichheit) zur Kommando-Kommunikation werden lässt, macht bereits deutlich, dass die Republik der Frühromantik ein Körper ist, der einen Kopf hat.[335]

Wie verwickelt die Lage und wie real dieses Szenario der Oberhand tatsächlich war, wird aber nur sichtbar, wenn man den Brief selbst zur Hand nimmt (vgl. Abb. 12 und 13). Die Topologie des Textes, die auch von der kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe nicht wiedergegeben wird,[336] ist hier von größter Bedeutung. In ihrer Materialität macht die Intervention nämlich deutlich, dass sie sich nicht nur an August Wilhelm, sondern auch an Schleiermacher richtet. Denn Schlegel setzt seine Ergänzung nicht, wie es sämtliche Editionen des Briefes nahelegen, ans Ende, sondern an den Beginn des Schreibens. Entgegen der Chronologie der Einschreibung, beginnt der anredelose Brief effektiv nicht mit Schleiermachers erstem Satz, nicht einmal mit der darüberstehenden Datumszeile, sondern mit Schlegels Imperativ-Stakkato. Schlegels Schrift kommt damit auf oberster Ebene zu stehen, sie überbietet alle Renitenz Schleiermachers und unterstellt die Blätter – einer Logik der Streichung gemäß[337] – seiner Autorschaft.

Der auch topologisch so dominante Imperativ sollte aber nicht vergessen lassen, dass sich der Brief, der am Ende zu Friedrich Schlegels eigenem geworden ist, nicht nur an den Bruder, sondern auch an den ‚Sekretair‘ richtet. So fügt Schleiermacher an jener Stelle, an der davon die Rede ist, dass Friedrich seine Charakteristik Lessings nur zugunsten von August Wilhelms Text über Wieland zurückbehalten habe,[338] einen nachträglichen Zusatz per Verweiszeichen am unteren Rand des Blattes ein (Abb. 13). Schleiermacher schreibt über Schlegels „Lessing“: „unter <4–>5 Bogen thut er auch den nicht machen“.[339] Schlegel schließt an diesen Zusatz von Schleiermacher an, indem er ihn parataktisch erweitert: „[…] , und macht ihn sicher zum 2ten Stück fertig.“[340] Da er nicht einen neuen Satz beginnt,

334 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 82.

335 Friedrich Schlegel formuliert selbst in den *Vorlesungen über Universalgeschichte*, KFSA 14, S. 63: „Die einzige dauerhafte Verfassung ist die ständische, durch Priester und Adel gemilderte Monarchie, sie ist auch zugleich die älteste und beste.“

336 Vgl. KFSA III.24, S. 77–82. Dort werden Schlegels Glossen teils als Fußnoten, teils am Ende des Briefes abgedruckt. Schleiermacher SKGA V.2, S. 249–257, verfährt ähnlich, druckt aber auch die kleineren Randglossen als Noten am Ende ab. Sie folgen damit in unterschiedlicher Weise dem Model von Schlegel: Friedrich Schlegels Briefe, S. 343–348.

337 Vgl. Wirth: Logik der Streichung.

338 Vgl. Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 80.

339 Schleiermacher an August Wilhelm Schlegel, KFSA III.24, S. 80.

340 Da KFSA III.24, S. 80, die Stelle Schleiermacher zuschreibt und SKGA V.2, S. 257, zwar die Hände scheidet und auch richtig transkribiert, dabei aber die Unterstreichungen des Manuskripts in Kursivierungen übersetzt, wird hier nach der Handschrift, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.e.90, XIX, Bd. 25, Nr. 2, S. 17, zitiert.

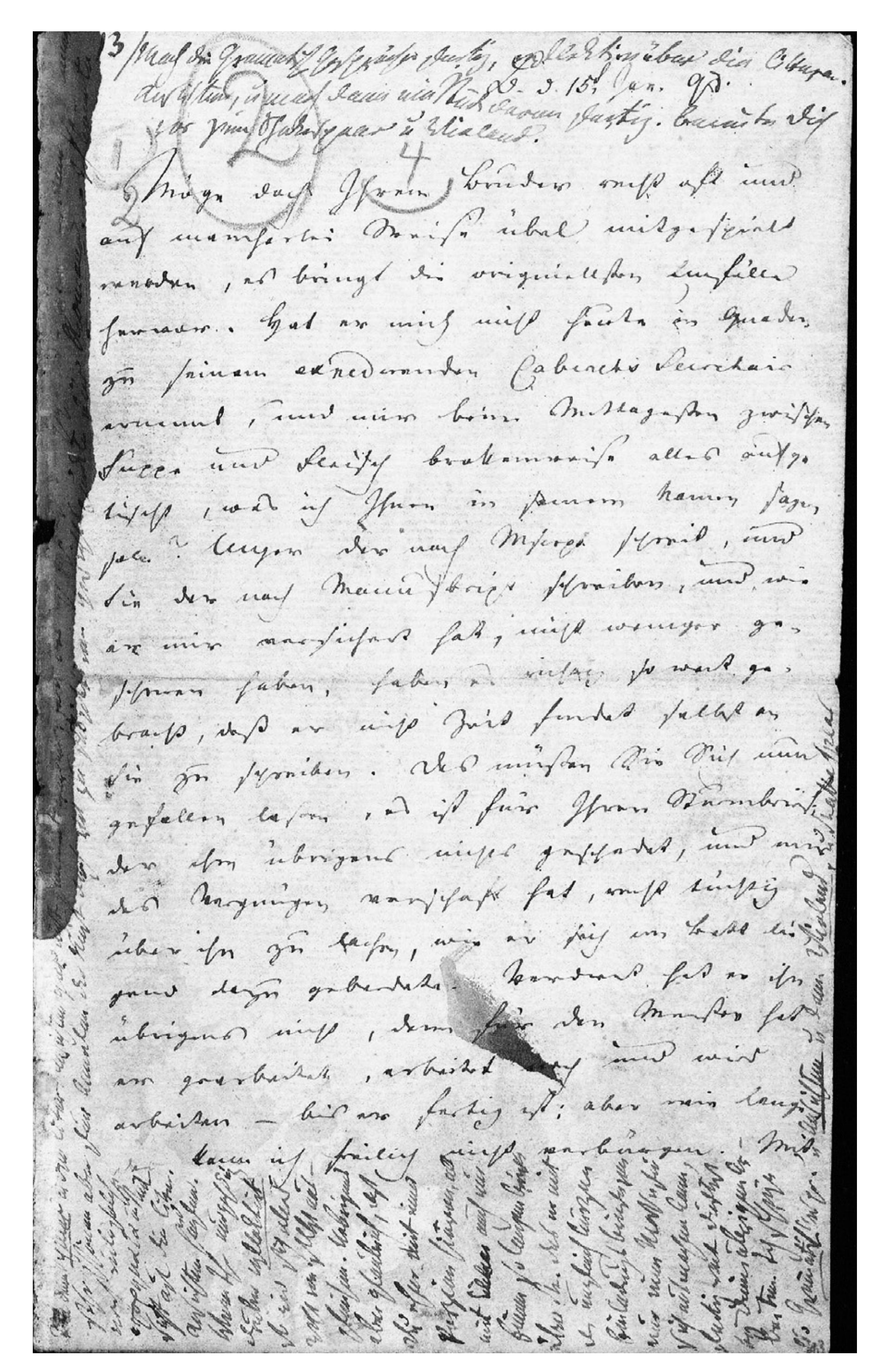


Abb. 12: Schleiermacher/Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15.1.1798.

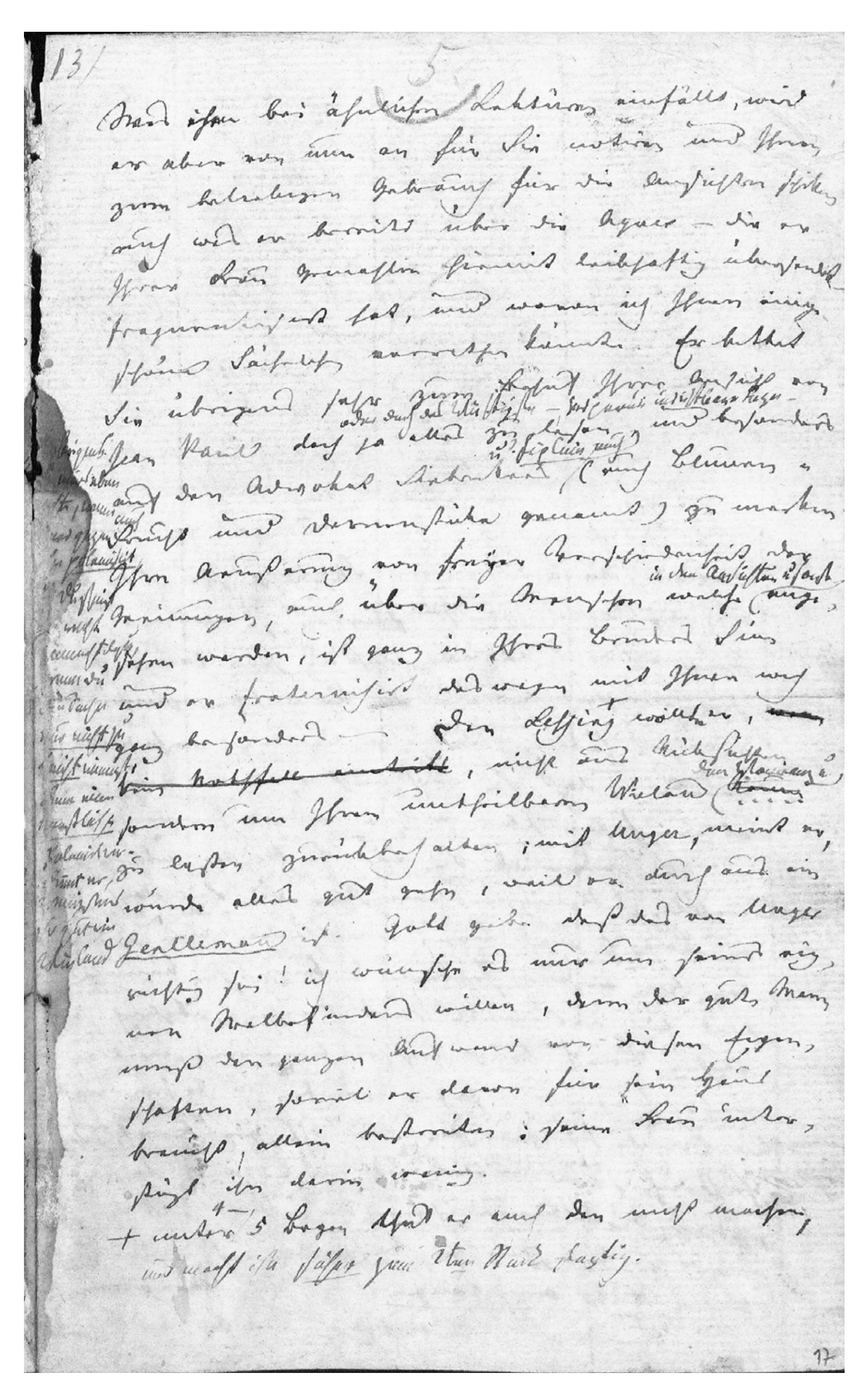


Abb. 13: Schleiermacher/Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15.1.1798.

sondern Schleiermachers Syntagma mit einem eingefügten Komma erweitert, lässt er aber auch eine Parenthese, die der ‚Sekretär' nachträglich in den Brieftext einfügte und der damit Schleiermachers Individualität dokumentieren könnte, zum ersten Teil seines nunmehr abgeschlossenen Kommentarsatzes werden. Wo also zuvor noch Schleiermacher selbst kommentierend sprach, spricht nun wiederum Schlegel – zum Teil in fremder Hand. Schlegel appropriiert damit die Gedanken seines Sekretärs in einer eminenten Machtgeste. Indem dieser Korrektur somit eine Streichung inhärent ist, kann sie nicht von jedem ausgeführt werden, sie ist ein Regierungsgeschäft. Schlegels Zusätze sind daher gerade keine einfachen Anmerkungen zu Schleiermachers Autor-Text, sondern der chronologisch wie topologisch äußerste Einsatz in einem von Gesten der Machtausübung durchsetzten Gemeinschafts-Text.[341]

Die Forschung hat – und das ist ein wichtiger Grund, warum das Beispiel hier so ausführlich besprochen wurde – den Brief durchaus wahrgenommen, und er wird im Kontext der Entstehungsgeschichte des *Athenaeum* sogar häufig zitiert.[342] Man konzentrierte sich indes vor allem auf die Schilderung des Auffindens von Fragmenten durch Schleiermacher, um diese Form der Vertextung als „beschränkte" Praktik der Sichtung,[343] des Exzerpierens[344] oder des Abklopfens[345] abzutun. Schleiermacher erscheint im besten Fall als Gehilfe, der „allerlei nützliche Diens-

341 Diese Überlagerung von kollaborativen Praktiken, autorschaftlichen Ansprüchen und Reden in fremdem Namen im Gemeinschaftswerk prägt das *Athenaeum* insgesamt. So beteiligt sich wiederum Friedrich Schlegel an „den unter Novalis' Namen ins *Athenaeum* aufgenommenen *Blüthenstaub*-Fragmenten" (vgl. Renneke: Das große Lalula, hier S. 224). Dagegen Uerlings: Einleitung, S. 1 f., für den die Sammlung des *Blüthenstaub* insgesamt, „wie viele Werke der Romantiker, selbst schon Produkt einer Rezeption und Wirkung" ist, weil „die Schlegels und Novalis" offenbar gemeinsam daran gearbeitet haben und „das ursprüngliche Manuskript verlorengegangen ist, läßt sich nicht mehr säuberlich zwischen dem Anteil der beiden Brüder und dem Hardenbergs unterscheiden". Es fragt sich indes, ob es nicht genau um eine solche Unkenntlichmachung gegangen wäre. Auch wenn man die Handschriften hätte, würde eine Zuschreibung nach Schreiberhand doch wiederum nur eine Gleichsetzung von Händen und Köpfen bedeuten. Ähnliche Problematiken können bei anderen Kollaborationen der Romantik ausgemacht werden. Littlejohns: Humanistische Ästhetik?, S. 110, berichtet über Wackenroders Unbehagen an der Aufnahme eines Beitrags von Tieck, „da der Brief die ganze Aussage der *Herzensergießungen*, die ja ursprünglich sein eigenes Projekt gewesen waren, bedeutend verzerrte. Überhaupt ist es angebracht, das Klischee in Zweifel zu ziehen, nach dem die *Herzensergießungen* ein Gemeinschaftswerk sein sollten, das Erzeugnis einer engen Zusammenarbeit und eines symbiotischen Gedankenaustausches".

342 Dass man den Brief und die zirkulierenden Manuskripte mit vollem Recht als Kollaboration bezeichnen kann, zeigt etwa Schöning: Ironieverzicht, S. 81 f.: „Schließlich gehört es zu den Konditionen schriftgestützter Kommunikation, dass ‚Sympoeten' sich manchmal erst lange Zeit später und an entfernten Orten einstellen, so dass von gemeinsamer Präsenz keine Rede sein kann."

343 So der Einleitungskommentar der Herausgeber in: Strack/Eicheldinger (Hg.): Fragmente der Frühromantik II, S. 47.

344 Weiß: Das frühromantische Fragment, S. 105.

345 Arndt: Friedrich Schleiermacher als Philosoph, S. 31.

te" leistet.[346] Übersehen wird dabei zum einen, dass auch Diener einen „Anteil an der Macht" sowie an „Prozessen der Wissensproduktion" haben;[347] und zum anderen, dass Schleiermacher in diesem speziellen Fall nur eine relational, nicht ontologisch bestimmte Rolle ausübt, die mal spielerisch, mal ernst, vielfältigen funktionalen Verschiebungen unterliegt. Nimmt man diese Versatilität ernst, wird eine Dynamik der Rollenverschiebungen erkennbar, die erst den eigentlich diktatorischen Rest des häufig zur Gleichheitsutopie stilisierten[348] frühromantischen Republikanismus offen zutage treten lässt.[349]

Dies führt – vielleicht deutlicher noch als das erwartbare hierarchische Gefälle zwischen Goethe und Meyer – die Notwendigkeit vor Augen, die kollektiv-internen Machtstrukturen stärker in die Erforschung künstlerischer Kollaborationen miteinzubeziehen.[350] Noch einmal soll dabei aber betont werden, dass sich die schieren Praktiken des Schreibens und Korrigierens auch durch Rollenverschiebungen nicht ändern: Die Federhaltung des Schreibens, die Gesten des Streichens bleiben die gleichen, auch wenn sich der Sekretär zum Autor ermächtigt hat. Sie können nun aber zur Änderung von Symbolisierungen oder der Reklamation des Autorrechts eingesetzt werden. Über die (sekundär-symbolische) Modulation der Praxis und ihre spätere autorschaftliche Inszenierung kann folglich der Charakter der kollektiven Produktion, der Werke und ihrer Autoren auch nachträglich verändert werden.[351] Das Gezerre um die Oberhand wird so Teil einer Politik der Sichtbarkeit, die weit über die Sphäre der Handschrift hinausreicht. Bereits während der konkreten Zusammenarbeit wird auf diese Weise bisweilen ausgehandelt, welcher Akteur Teil des Werks sein wird und wer nur jene Arbeitskraft liefert, die nach ihrem Aufwand vergessen werden kann.

---

346 Nowak: Schleiermacher, S. 89.

347 Vgl. Krajewski: Der Diener, S. 15.

348 Messlin: Antike und Moderne, S. 158, betont etwa, dass Schlegel ein Verfechter der unmittelbaren Demokratie sei, der zudem minoritäre Gruppen wie Arme und Frauen als Gleichberechtigte miteinbeziehe.

349 1796 scheint Schlegel: Versuch über den Begriff des Republikanismus (1796), S. 16, „die Ausnahme von der Regel, die *Diktatur,* […] wenigstens möglich", wenn sie auch „notwendig ein *transitorischer Zustand*" sein müsse.

350 Vgl. auch Cronin: Collaboration, der bemerkt, dass zwar im Bereich der Wissenschaften ko-autorschaftliche Praktiken die Inszenierung des großen Entdeckers zumindest abzulösen beginnen, während im Bereich der Künste die hierarchische Logik der Künstlerwerkstatt alle ästhetischen Hilfsarbeiter zugunsten des Einzelkünstlers unsichtbar macht.

351 Nimmt man die Dynamiken der Hierarchisierungen ernst, dann werden Kollaboration und Kooperation als zwei unterschiedliche Formen geteilter Kreativität neu bestimmbar. Kollaboration könnte man auf eine Zusammen-‚Arbeit' von Akteuren ohne oder mit minimaler *agency* (also in diesem Fall: Anteil am Werk) zuspitzen, die dann auch den Arbeiter verschweigen kann. Dagegen würde dann Kooperation auf ein Werk zielen, das es ohne seinen Autor – im Sonderfall auch: seine Autoren nicht geben kann und sie in dieser Hinsicht immer aufruft und präsent hält. Einen abweichenden Bestimmungsvorschlag macht Morgenroth: Kollaboratives Arbeiten.

4. SCHRIFTKÖRPER: AUTORWERK UND WERKAUTOR

Burn down the disco
Hang the blessed DJ
Because the music that they constantly play
It says nothing to me about my life.
(The Smiths: Panic)[1]

Spätestens seit dem Beginn der legislativen Anstrengungen zum „Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst"[2] musste allen Schreibenden und Lesenden klar geworden sein,[3] dass es Autoren nicht gibt. Gerade als die Vorstellung des literarischen Schöpfers zum dominanten Paradigma avancierte,[4] wurde für alle aufmerksamen Teilnehmer am Diskurs unübersehbar, dass Autorschaft stets in spezifischer Weise reklamiert – oder neutraler: praktiziert – werden muss, um über die juridischen hinaus auch in merkantilen und nicht zuletzt ästhetischen Zusammenhängen anerkannt – und das meint: wirksam – werden zu können. Seither gilt: „Wer sich als Autor im Feld der Literatur installieren will, sieht sich einem komplexen System von gesellschaftlich codierten Verhaltensweisen gegenüber, zu denen er vor jedem individuellen ästhetischen Anspruch seiner Arbeit in Beziehung tritt."[5] Ist die Reklamation eines Textes eine soziale Praxis, wird Autorschaft zu einer ‚kulturellen Tatsache'.[6] Deutlich zum Ausdruck bringt dies das in langen ministeriellen, geheimdiplomatischen und in nicht zu unterschätzendem Ausmaß auch öffentlichen Debatten vorbereitete, erste umfassende deutsche Urheberrechtsgesetz von 1837. Seine allmähliche Ausbildung soll im Folgenden nachgezeichnet werden, nicht jedoch, um die Diskursgeschichte des Urheberrechts neuerlich zu erzählen.[7] Vielmehr sollen zwei Geschichten paral-

1 The Smiths: Panic [verfasst von Morrissey und Johnny Marr]. Rough Trade 1986.

2 Siehe das preußische *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, vom 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 165–171.

3 Dass diese Rollen keineswegs stabil sind und sich die Funktionen bisweilen kreuzen, zeigt bereits die abgebrochene Liste von Permutationen möglicher Begegnungen bei Neumann: Ein fast unendliches Spiel, S. 7: „Schreiber schreiben, Leser lesen. Leser schreiben, Schreiber lesen. Schreiber schreiben, Leserinnen lesen. Dichter schreiben, Literaturwissenschaftler lesen. Dichterinnen schreiben, Literaturwissenschaftlerinnen lesen. Literaturwissenschaftler schreiben, Dichterinnen lesen..."

4 Es kann dies als Störung der unsichtbaren Routinen des Schreibens und Lesens begriffen werden, die den Blick auf die Praktiken selbst lenkt. Vgl. Reckwitz: Praktiken und Diskurse.

5 Kammer: Figurationen und Gesten, S. 40.

6 Konersmann: Kulturelle Tatsachen.

7 Entscheidende Hinweise dazu finden sich etwa bereits bei Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Vgl. auch Woodmansee: The Genius and the Copyright, Jamison: Collaboration v. Imitation.

lelisiert werden, die beide auf das durch die (Druck-)Schrift erzeugte Kommunikationsproblem bezogen sind.[8] Als essentiell erweist sich dabei die auch vom Urheberrecht verhandelte Frage, wie Autorschaft im Druckzeitalter reklamiert bzw. performiert werden kann. Es wird sich zeigen, dass Autoren und individuell-genialische Schöpfungen auf eine Weise diskursiv verklammert werden, dass sie als Dispositiv der Wahrnehmung von Werken zu wirken beginnen. Die folgende Erkundung eines naheliegenden Zusammenhangs richtet sich daher auf die offenbar bisher nicht näher untersuchten Auswirkungen, die diese Hypostasierung von Individualität auf die Wahrnehmung und Repräsentation der vielfach tatsächlich kollektiven Produktionsweisen haben. Der Geniediskurs und die Entstehung des Urheberrechts werden also enggeführt, um die Übertragung,[9] die Mittelbarkeit des Verhältnisses von produktiver (Verfasserschaft) und repräsentativer Ebene (Autorschaft) sichtbar zu machen.[10] Indem Kollektivität, als das im Paradigma individueller Autorschaft notwendig Ausgeschlossene, problematisch wird, kann sie als ein zentraler Problembereich konturiert werden, der den diskursiv überlagerten Bruch sichtbar macht, der zwischen Verfasserschaft und Autorschaft verläuft und damit zugleich deren Inkongruenz anzeigt.

4.1 Autorwerk

Kollaborative Praktiken sind um 1800 nahezu unsichtbar. Mit großer Konsequenz werden sie dort ausgeblendet, wo sie schlicht vollzogen werden, und bisweilen selbst da noch, wo sie eigentlich verhandelt werden sollten. Bereits die preußische Verordnung vom 11. Juni 1837, in der zentrale Punkte des Urheberrechts vorformuliert werden, erweist sich in dieser Perspektive als markantes Beispiel für das verschleierte Auseinandertreten von Verfasserschaft und Autorschaft. Denn sie wird vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. nicht nur „verordnet“, sondern jener Textlogik des Absolutismus gemäß, in der das Staatsoberhaupt stets als sprechende Instanz des legislativen Diskurses auftritt, auch geäußert.[11] Auf der

8 Vgl. dazu etwa Koschorke: Körperströme.

9 Diese Projektion kann mit Jäger: Transkriptivität, S. 30–36, auch als „Transkription“ beschrieben werden.

10 Dass beide keineswegs deckungsgleich sind, bringt Iser: Auktorialität, S. 219, auf den Punkt: Der von ihm zum Thema gemachte Begriff ‚Auktorialität‘ habe eine „doppelsinnige Bedeutung, die sowohl Autorität als auch Urheberschaft meinen kann.“ Dabei gründe aber „Autorität nicht notwendigerweise in einem Hervorbringen, und dieses besitzt nicht zwangsläufig Autorität“.

11 Unabhängig von der Frage, wer der eigentliche Verfasser des Textes war, wird der monarchische Unterzeichner zur Aussageinstanz. Er ist nicht die Schreiberhand, aber der Staatsmund, der allein zum Volk sprechen kann und muss, weil er an diese Stelle gesetzt wurde von Gott, aus dem die Unterschrift des Königs zugleich ihre beglaubigende Kraft zieht. Zum Modus dieses Zusammen-

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

Ebene der Textgenese sind in dieser virtuell individualisierten Äußerung aber bereits der ‚Antrag des Staatsministeriums' und ein ‚Gutachten des Staatsraths' vergemeinschaftend aufgehoben,[12] die durch den königlichen Gesandten Friedrich von Schoeler[13] in einen weiteren Kollektivprozess eingespeist wurden, indem er das Gesetz, mit Erweiterungen und Kommentaren versehen, am 13. Juli 1837 in der 19. Sitzung des deutschen Bundes als Vorschlag zur „Aufstellung gleichförmiger Grundsätze gegen den Nachdruck" eingab.[14] Der preußische Gesetzesvorstoß soll hier aber vor allem deshalb näher betrachtet werden, weil er zu einer mehrfach aufgenommenen und im Detail kontroversen Debatte führte, die aber am Ende deutlich machte, dass man sich in den wesentlichen Punkten ohnehin einig war. Daher konnte es der präsidierende österreichische Gesandte Joachim Eduard Graf von Münch-Bellinghausen am Ende der Sitzung zum Bundesanliegen machen, „diejenigen Puncte, über welche eine Vereinbarung sofort zu erzielen sey, zusammen zu stellen, und nach Maaßgabe derselben den Entwurf eines Beschlusses vorzulegen".[15] In den folgenden Sitzungen werden von verschiedenen Gesandtschaften zum Teil kritische Erklärungen eingebracht, mit dem entscheidenden Unterschied, dass sie sich fortan direkt auf den preußischen Entwurf als Diskussionsgrundlage beziehen müssen. Damit wird nun nicht mehr allgemein über die Möglichkeiten gesprochen, das Problem des unerlaubten Nachdrucks anzugehen, sondern über Ergänzungen und Einschränkungen eines konkreten, bereits auf die Eigentumsrechte von Autoren zielenden Gesetzesentwurfs verhandelt.[16] Im Zentrum der nun auch deshalb erheblich beschleunigten Diskussion steht jetzt die zwar bereits grob konturierte, aber dennoch ausreichend vage Vorstellung eines Dings, das schon bald ganz konkret als Urheberrecht zu adressieren sein würde. Das lag auch an der spezifischen Stoßrichtung des preußischen Gesetzes, das im Unterschied zur späteren Eingabe bei der Bundesversammlung nicht einfach auf „Grundsätze gegen den Nachdruck" gerichtet war, sondern explizit auf

---

falls, freilich im historischen Moment ihrer Überschreitung, vgl. Derrida: Unabhängigkeitserklärungen.

12 *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 165.

13 Friedrich von Schoeler (1772–1840) war General der preußischen Infanterie, als er 1835 zum Gesandten beim deutschen Bundestag ernannt wurde. „Es wurde damals an ihm gerühmt, daß er ganz ausgezeichnet dazu geeignet sei vermöge seines um- und vorsichtigen Betragens, seiner ruhigen und gemessenen Thätigkeit, seines einfachen Wesens, seiner festen Ueberzeugung, daß Preußens Kraft und Macht von seiner innigen Verbindung mit den anderen Bundesstaaten unzertrennlich wären" (Allgemeine deutsche Biographie, S. 215).

14 Vgl. das Protokoll zum in der 19. Sitzung vom 13.7.1837 verhandelten §. 223: „Aufstellung gleichförmiger Grundsätze gegen den Nachdruck". In: Protokolle 1837, S. 534–545.

15 Protokolle 1837, S. 545.

16 Vgl. *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 165–171.

den Schutz eines bestimmten Eigentums zielte, das in der Folge ‚Werk' genannt wurde, zugunsten eines Eigentümers, den man in weitgehend synonymer Verwendung als ‚Verfasser', ‚Urheber' und ‚Autor' ansprach.[17]

Der immer noch anhaltende Widerstand sich zunehmend vereinzelnder Gesandtschaften konnte nun kein prinzipieller mehr sein, sondern musste sich konkret gegen einzelne Vorschläge oder Formulierungen richten. Schnell war zudem eine kaum mehr zu überwindende Allianz geformt: Nicht zuletzt, weil auch der österreichische Gesandte in der konzentrierten Debatte vom 12. Oktober 1837 sich „ermächtigt" zeigte,[18] „dem vorgelegten Entwurfe beizustimmen, und überhaupt bereitwilligst mitzuwirken, damit durch eine gemeinsame Vereinbarung die möglichste Gleichförmigkeit in den Grundsätzen erzielt werde,"[19] konnte man in überraschend kurzer Zeit zu einer Einigung gelangen. Von den wenigen substanziellen Einwänden gegen den preußischen Vorstoß formulierte die heftigsten der Gesandte Württembergs, der aber in den wesentlichen Punkten keine Unterstützer und sich daher bald in einen Kompromiss fand. Aufgrund der günstigen Ausgangsituation, die der preußische Entwurf geschaffen hatte, konnte die Bundesversammlung nicht einmal ein halbes Jahr nach der Eingabe des ersten Entwurfs, in der 31. Sitzung vom 9. November 1837, bereits einen gültigen Beschluss fassen.[20] Aus den vorangegangenen Diskussionen wird ersichtlich, dass viele der Reibungspunkte auf eine bedeutsame Vielgestaltigkeit der verhandelten Dinge zurückgehen. Insbesondere die Erscheinungsformen von Autor und Werk, die auf unterschiedlichen, dabei stets implizit bleibenden, ästhetischen Überzeugungen

17 Es finden sich neben den häufigen Begriffswechseln auch Doppelnennungen, die als deutlichstes Zeichen terminologischer, mithin konzeptioneller Verunsicherung zu deuten sind. Vgl. etwa den Wechsel „Urheber (Verfasser)" in der Eingabe des Königreichs Sachsen zur „Aufstellung gleichförmiger Grundsätze zum Schutze des schriftstellerischen Eigenthums gegen den Nachdruck", 19. Sitzung vom 4.2.1837, §. 14. In: Protokolle 1837, S. 7–10, hier S. 9.

18 Für die meisten Entscheidungen bedurfte es einer Rückversicherung beim kaiserlichen Hof, der dem Nachdruck schon seit einiger Zeit nicht mehr wohlgesonnen war. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde auch in Wien, dem wichtigsten Zentrum des deutschsprachigen Nachdrucks, Kritik nicht nur an der Legitimität, sondern insbesondere auch an der Behauptung des gesellschaftlichen Nutzens des Nachdrucks laut. Der einflussreiche Aufklärer und k. k. Hofrat Joseph von Sonnenfels (Sonnenfels: Ueber den Nachdruck, S. 115 f.), kritisierte etwa, dass „der Nachdruck meistens als ein einträglicher Handlungszweig" angesehen wurde, und stellte dagegen die bereits eingetretenen und noch zu erwartenden negativen Effekte in gesellschaftlicher und nationalökonomischer Hinsicht aus. Dabei sprach er sich deutlich auch für einen Schutz des „Eigenthums" an der „Arbeit des Geistes" aus.

19 Siehe Separat-Protokoll der 28. Sitzung der Deutschen Bundesversammlung. Geschehen, Frankfurt den 12. October 1837. In Gegenwart der in der erwähnten Sitzung Anwesenden. In: Protokolle 1837, S. 782[a-s], hier S. 782[c].

20 Siehe Separat-Protokoll der 31. Sitzung der Deutschen Bundesversammlung. Geschehen, Frankfurt den 9. November 1837. In Gegenwart der in der erwähnten Sitzung Anwesenden. In: Protokolle 1837, S. 846[a-h].

beruhten,[21] werden im Verlauf dieses Prozesses für ein „allseitige[s] Einverständniß über ein Minimum“[22] auf eine relativ klar bestimmte Einförmigkeit reduziert – mithin fokussiert. Dass der Deutsche Bund am Ende jenen Autor-Werk-Komplex zum schützenswerten Gegenstand erklärt, der von einem einzelnen und bestimmten Urheber regiert wird, ist direktes Resultat der spezifischen Struktur dieses Aushandlungsprozesses.[23] So stimmten am 12. Oktober 1837 alle Gesandten im Grunde dem preußischen Entwurf zu, es wurden aber einige Änderungen vorgeschlagen, die zum Teil wieder dahin tendierten, das gerade erst in schwierigen Verhandlungen konturierte epistemische Ding des ‚Werks' zu verändern. Der württembergische Gesandte schlägt etwa vor, in jenem Absatz, der den Beginn der Schutzfrist bei mehrteiligen Werken auf das Erscheinungsdatum des letzten Teils festlegt, den Plural in den Singular zu ändern. In Reformulierung des autonomietheoretischen Kunstbegriffs stellt er fest, dass es um den Schutz „eines in sich zusammenhängenden Werkes“ gehe, und dieser Schutz daher nicht in jenem „Fall gelte, wenn ein Romanschreiber seine einzelnen, von einander unabhängigen Romane unter einem Gesammttitel, der sich lediglich auf den äussern, durch die Person des Verfassers bedingten Zusammenhang bezieht, als 1., 2., 3. Abtheilung seiner sämmtlichen Werke herausgibt“.[24] Die Werkausgabe soll damit nicht als eigenes Werk (*opus*) anerkannt werden, sondern wird als Sammlung von Einzelwerken (*œuvre*) entworfen. Diesem Antrag wollte kein weiterer Gesandter folgen, weniger aus texttheoretischen oder werkkonzeptionellen Erwägungen, sondern schlicht, weil der Unterschied der *Formulierung* zu gering schien, um ihn gesondert an sämtliche Regierungen des Bundes zu rapportieren und deren Zustimmung einzuholen.[25] Die Autor- und Werkkonzeptionen, die im veröffentlichten Gesetz zu stehen kommen und die so folgenreich auf die schriftstellerischen Praktiken der kommenden Jahrzehnte einwirken sollten, erweisen sich damit nicht nur als Resultat langwieriger Aushandlungen zwischen den Delegierten, sondern lassen sich auch auf die praxeologisch zu beschreibenden Verhältnisse, die Struktur und Einrichtung einer Debatte zwischen einzelstaatlichen Repräsentativorganen, zwischen in fremdem Namen Sprechenden zurückführen. Dass die meisten Delegationen jede Änderung sanktionieren lassen mussten, führte bisweilen zum Aus-

21 Noch Darnton: What Is the History of Books?, S. 75, hält fest: „Despite the proliferation of biographies of great writers, the basic conditions of authorship remain obscure for most periods of history.“

22 So der württembergische Gesandte im Separat-Protokoll der 31. Sitzung der Deutschen Bundesversammlung. Geschehen, Frankfurt den 9. November 1837. In Gegenwart der in der erwähnten Sitzung Anwesenden. In: Protokolle 1837, S. 846[a].

23 Die Produktivität von kollektiven Prozessen in regulierten institutionellen Zusammenhängen untersucht ausführlich Latour: Die Rechtsfabrik.

24 Protokolle 1837, S. 782[f].

25 Protokolle 1837, S. 782[k-l].

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

setzen der Verhandlung selbst dort, wo das in Frage stehende Ding erst unscharf konturiert war.

Bemerkenswert an den auf das Urheberrechtsgesetz hinzielenden Debatten ist daher nicht zuletzt ihre Uneigentlichkeit: Es wird gestritten, aber in fremdem Namen – und in fremder Sache.[26] Die Delegationen sprechen, zum Teil mit äußerst geringem Handlungsspielraum, für den Souverän, der dann mit vollem Recht nicht nur als die den Text erlassende, sondern eben auch als die den Text verantwortende Instanz, damit gewissermaßen als Autor das Gesetz unterzeichnet. Diese Praktiken der Uneigentlichkeit sind in diplomatischen Zusammenhängen zwar durchaus üblich, es macht aber wohl keinen geringen Unterschied, ob man sich über geläufige Dinge der zwischenstaatlichen Politik oder Verwaltung, wie etwa über die Bedingungen eines Friedensschlusses oder die Finanzierung von geteilter Infrastruktur, einigen muss; oder ob man sich zunächst und grundsätzlich darüber zu verständigen hat, was denn der Gegenstand der Verhandlung überhaupt ist und wie er, sofern man ihn gemeinschaftlich in den Blick bekommen kann, eigentlich aussieht.[27]

Um die lebendige, zunehmend auch als volkswirtschaftlicher Faktor in Erscheinung tretende Nachdruckpraxis regeln zu können,[28] musste man sich noch 1837

26 Es kann an dieser Stelle nur auf das Fehlen einer Theorie uneigentlichen Sprechens im Absolutismus hingewiesen werden. Die zentrale, immer wieder und auch immer wieder anders beantwortete Frage ist, ob Delegationen wirkliche Stellvertretungen, also virtuell der König selbst sind; ob sie damit als König handeln oder nur, ihn zitierend, als untergebene Boten seinen Willen äußern. Für Agamben: Herrschaft und Herrlichkeit, S. 89–134, fällt die Trennung von Herrschaft und Regierung mit der Ausbildung einer Theorie moderner Souveränität zusammen. Immer stärker trete der Dualismus von passiver Herrschaft und aktiver Regierung hervor, die sich in der ab 1830 auch in Deutschland heftig diskutierten französischen Maxime der Gewaltenteilung ausdrückt: ‚Le roi règne, mais ne gouverne pas.' Die Delegationen zum Bundestag können in einer daraus abgeleiteten politischen Ökonomie, einer Haushaltung des Staates verortet werden, in der die „Ontologie der Regierungsakte" als „eine Ontologie der Stellvertretung" erscheint, „da innerhalb des ökonomischen Paradigmas jede Macht stellvertretend ausgeübt wird, das Geschäft eines anderen erledigt." (Agamben: Herrschaft und Herrlichkeit, S. 171) Die der Regierung eigene Mediologie zieht eine Umkehrung der Repräsentationslogik nach sich, denn sichtbar wird der passive Souverän nur in den Handlungen seiner Delegationen: „Die Wirkungen (die Regierung) unterstehen nicht dem Sein (der Herrschaft), sondern das Sein besteht aus nichts anderem als seinen Wirkungen: So will es die Ontologie der Stellvertretung und der Effekte, die das Regieren bestimmt" (Agamben: Herrschaft und Herrlichkeit, S. 173).

27 So wirft das Großherzogtum Hessen in einer Eingabe in die 14. Sitzung vom 1. Juni 1837, § 164, in: Protokolle 1837, S. 446–454, hier S. 447, die Frage auf, „welche Gegenstände unter das Verbot des Nachdrucks fallen sollen", und wünscht, dass diese „Gegenstände mehr noch specialisirt werden". Das ist ein Problem, das von Beginn an die Debatten prägt. Vgl. bes. Protokolle 1836, Beilage 1 zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1.9.1836, S. 607–623.

28 Umkämpft war die Frage der Legitimität des Nachdrucks insbesondere im 18. Jahrhundert auch deshalb, weil bisweilen „selbst Staatsmänner" glaubten, dass durch den Nachdruck ‚ausländischer' Werke „große Geldsummen im Lande erhalten werden" könnten ([Anonymus:] Freymüthiger

zuerst eine Vorstellung von den an dieser Praxis beteiligten Akteuren machen, die zunächst in einer „Verschwommenheit und Vagheit" erscheinen, wie sie ‚epistemischen Dingen' eignen.[29] Durch Auslassung weiterhin strittiger Details, nicht zuletzt aber auch durch terminologische Festlegungen, konnten aus den 36 Punkten und den fünf umfangreichen Anmerkungen des preußischen Entwurfs die sechs konzisen Artikel des Bundesbeschlusses werden, der bis heute den Kern des Urheberrechts ausmacht.

Vor allem zwei Dinge erhielten in diesem Reduktionsprozess eine bestimmte Gestalt: das Werk und der Autor. Zum schützenswerten Gegenstand wurden damit „[l]iterarische Erzeugnisse aller Art, so wie Werke der Kunst, sie mögen bereits veröffentlicht seyn oder nicht".[30] Mit dieser Wendung werden – gegen anfänglichen württembergischen Widerstand – auch Manuskripte, Entwürfe und Fragmente in den Werkbegriff eingegliedert. Das literarische Werk gewinnt auf diese Weise eine spezifische und ausgeweitete Kontur: Es wird nicht nur von seiner geläufigen materiellen Erscheinung als Buch gelöst, es wird zugleich vom Ding zur Praxis. Darin wird eine folgenreiche Entwicklung sichtbar, die über einen Zeitraum von nicht einmal fünfzig Jahren hinweg ganz wesentlich verändert hat, was als Werk zu begreifen ist. Man kann daher in diesem Übergang auch den Unterschied ausmachen zwischen „the influence and the practical significance of the printed book during the first 300 years of its existence"[31] und der Werkpraxis der folgenden Zeit, in der das ‚gedruckte Buch' nur noch *eine* Möglichkeit darstellt, das Werk auszuagieren.[32] Eduard Boas, der Herausgeber der *Nachträge zu Goethe's sämmtlichen Werken* von 1846, liefert zugleich mit der Rechtfertigung seines Unterfangens eine hellsichtige Diagnose dieser textkulturellen Bewegung.

Versuch, S. 45). Der anonyme Verfasser des *Versuchs über den Buchhandel* argumentierte als einer der ersten und gleich sehr heftig gegen diese Ansicht, da sich durch den Nachdruck zuletzt der Staat, „der ihn begünstigt, die nachtheiligsten Folgen zuzieht" (ebd.), zumal in einer Situation, in der „die berüchtigsten Nachdrucker im ganzen römischen Reiche" bereits „das Handwerk so sehr verderben, und ihre Diebswaare zu so niedrigen Preißen verkaufen, daß sogar jeder anderer braver Nachdrucker dabey zu Grunde gehen muß" (ebd., S. 51). Zum Kontext des Nachdrucks in Österreich vgl. Giese: Johann Thomas Edler von Trattner, und Bachleitner/Eybl/Fischer: Geschichte des Buchhandels in Österreich, bes. S. 103–200.

29 Siehe Rheinberger: Experimentalsysteme, S. 24 u. ö.

30 Separat-Protokoll der 31. Sitzung der Deutschen Bundesversammlung. Geschehen, Frankfurt den 9. November 1837. In Gegenwart der in der erwähnten Sitzung Anwesenden. In: Protokolle 1837, S. 846[a-h].

31 So benennt Febvre: Preface, S. 11, den Gegenstand seiner großen Entwicklungsgeschichte des Buches.

32 Selbstverständlich ist hier keiner systematischen Trennung von ‚scribal culture' und ‚print culture' in den ersten dreihundert Jahren des Druckzeitalters das Wort geredet (vgl. dazu Eisenstein: The Printing Revolution). Es gab in ganz Europa eine lebendige Kultur der handschriftlichen Verbreitung von Texten aus vielfältigen Gründen (Bsp. finden sich etwa bei Chartier: The Author's Hand, S. 59–65).

> Mit einem Worte, es ging der unbefangene Sinn zum harmlos freudigen Auffassen der Kunstwerke verloren, und ein kritischer Gaumenreiz ist nöthig geworden. Dieselbe Menge, die vormals schon in einen heiligen Schauer gerieth, wenn sie nur den delphischen Dreifuß sah, spürt heute den unterirdischen Gängen nach, aus welchen das Orakel tönt. Solche Forscherlust ist aber immer erfreulich; denn mehr, als das Mysterion der Poesie dabei einbüßt, muß das geistige Licht gewinnen.[33]

Es handelt sich beim neuen Interesse für die Manuskripte allerdings nicht einfach um eine Entzauberung der Dichtung: Was dem Werk genommen wird, erhält der Autor. So legt der Blick auf die Genese der Werke wie des Gesamtwerks gerade jenes sonst nur schwer greifbare Moment offen, das als die ‚Natur' des Dichters begriffen wurde. Das Beispiel, an dem das sinnfällig gemacht werden kann, liegt freilich nahe:

> *Schiller* wurde in der vollsten Blüthe seines Lebens und Schaffens von der Erde genommen; deshalb ist jede seiner Productionen, von den ersten Flammenergüssen gährender Kraft bis zum Gipfel der Vollendung, den er erreichte, wichtig für uns. *Goethe* durchlebte einen langen Zeitraum, er gab uns nur Fertiges, Rundgeschlossenes; er ist eine glatte plastische Marmorgestalt. Anfänge und Studien fehlen ganz bei ihm; es ist schwer, seinem Entwicklungsgange mit gehöriger Aufmerksamkeit zu folgen.[34]

Es ist darin nicht nur der Unterschied zwischen dem Fragment und der glatten Marmorgestalt der Vollendung aufgerufen, sondern darin zugleich die Verschiebung seiner Bewertung. Denn während es ironischerweise gerade in Goethes kunsttheoretischen Entwürfen die vollendete Statue war, die in ihrer geschlossenen Form dem Betrachter fasslich werden konnte,[35] erschwert sie den nachfolgenden Generationen offenbar zunehmend den Zugang zum Werk. Dagegen entwickelt das Fragment eine an Winckelmann erinnernde Faszination am Unbestimmten und den daraus sich ergebenden Möglichkeiten zur eigenen Imagination.[36] Wieder einmal, doch in anderen Kontexten kommen so Torso und Apoll nebeneinander zu stehen.[37]

So wie aber Schillers Werk unmittelbar durch seine Lücken und Brüche faszinierte, erhielt dasjenige Goethes nachträglich durch die Publikation von Unfertigem oder Verworfenem aus dem Nachlass eine neue Tiefe:

33 Boas: Vorwort, S. IX.
34 Boas: Vorwort, S. IX.
35 Vgl. Goethe: Ueber Laokoon.
36 Vgl. Winckelmann: Beschreibung des Torso.
37 Die beiden gegensätzlichen Statuen befinden sich im Cortile del Belvedere in Rom; vgl. auch Pfotenhauer: Winckelmann und Heinse.

> Und eben so, wie bei Schiller jedes Erzeugniß bedeutend ist, auch wenn er dasselbe von seinen Werken ausschloß, so ist es bei Goethe gerade *darum* bedeutend, *weil* er es von seinen Werken ausgeschlossen hat. Die achtbaren Herausgeber des poetischen Nachlasses fühlten das ganz wohl, und deshalb nahmen sie alle kleinen Denk- und Sendeblätter in die Sammlung auf, für welche Sorgsamkeit wir ihnen nicht genug danken können.[38]

Der Grund, warum hier noch eine Ausgabe folgt, liege darin, dass auch „ihnen noch manche wichtige Schönheiten des Dichters verborgen“ blieben, und es war daher Boas' Bestreben, „dieselben zusammenzutragen und sie hier dem deutschen Publikum zu übergeben.“[39] Einem Forscher, der Werke aus Manuskripten zusammensetzen kann, werden auch nachgelassene Zettel nicht als leblose Papiere erscheinen, sondern als ‚wichtige Schönheiten des Dichters'.

Diese Verschiebung innerhalb der Werkpraxis fällt zusammen mit der „Epochenschwelle zwischen alter und neuer Handschriftenkultur.“[40] Denn im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts verschiebt sich die Wahrnehmung der (literarischen) Handschrift, sodass sie als Autograph erscheint, dem ein völlig anderer Wert zukommt, als den apograph (oder allograph) vervielfältigten Manuskripten,[41] deren Zirkulation auf den eingeschränkten Raum der ‚Freunde' limitiert ist. In dem Maße, in dem sich der praktische Anwendungsbereich des Manuskripts auf den der ebenso individuellen wie intimen Handschrift einschränkt, wird auch die Entscheidung zwischen einer handschriftlichen und einer typographischen Verbreitung obsolet.[42] Die Autographen, die die Persönlichkeit des Urhebers implizieren, sind keine öffentlichen Medien mehr. Daraus ergibt sich eine neue Differenz: Hand- und Druckschrift sind nicht mehr nur durch ihren unterschiedlichen Wirkungskreis geschieden, sondern auch durch die Gebrauchsform. Bücher sind dem Lesen anheimgestellte Werke, während die Manuskripte als bevorzugte Orte ihrer Entstehung und Erweiterung entworfen werden. Der Unterschied ist der zwischen öffentlichem und privatem Gebrauch desselben Textes, er ermöglicht

---

38 Boas: Vorwort, S. IX.

39 Boas: Vorwort, S. IX.

40 Vgl. Spoerhase: „Manuscript für Freunde“, S. 203.

41 Beide Begriffe können passend sein, sie akzentuieren aber jeweils andere Aspekte der Abschrift. Während Apographie als das institutionelle bzw. praxeologische Setting des Kopierens von Schreiberhand meint, bezeichnet die Allographie stärker den Unterschied zur Eigenhändigkeit. Zur Differenzierung von autographen und allographen Textbestandteilen vgl. Genette: Paratexte.

42 Zumal auch die Handschrift gebunden und damit ‚gerahmt' werden kann. Vgl. dazu Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, 1830, S. 223 f., der über die Entstehung seines *Werther* schreibt: „Das nunmehr fertige Manuscript lag im Concept, mit wenigen Correcturen und Abänderungen, vor mir. Es ward sogleich geheftet: denn der Band dient der Schrift ungefähr wie der Rahmen einem Bilde: man sieht viel eher, ob sie denn auch in sich wirklich bestehe.“

unterschiedliche Aktivitäten, die den daran geknüpften Rollen von Leser und Autor zukommen.[43]

Bis dahin gingen der Entscheidung, einen Text drucken zu lassen, „häufig Überlegungen über Geltung und Reichweite von Handschrift und Druck" voraus.[44] Während die (bisweilen als ‚Manuscript für Freunde' auch gedruckt) zirkulierende Handschrift konzeptionell unabgeschlossen ist und sogar einen nicht nur lesenden, sondern eigenständig ‚korrigierenden Leser' voraussetzt,[45] war es „der Anspruch auf Perfektion, der einem gedruckten Werk zugrunde liegt," und es war dies im Grunde zugleich der Anspruch, „ein nicht mehr verbesserungsfähiges literarisches Werk geschaffen zu haben".[46] Dies ist freilich ein so hoher Anspruch, dass er nur selten auch eingelöst werden konnte. Bereits die Frühaufklärung wusste, dass Werke nicht zurückzunehmen, wohl aber zu revidieren waren.[47] In der Werkbiographie vieler Autoren tat sich daher ab einem gewissen Zeitpunkt eine Kluft auf, die aus der Perspektive des Alters ein geläutertes Spätwerk von einem zu kritisierenden Jugendwerk trennte.[48] Späterer Revisionswille richtete sich nicht nur gegen sprachlich oder inhaltlich exaltierte, sondern auch gegen aus erneuerter poetologischer, moralischer oder politscher Perspektive deviant erscheinende Werke. Goethes stillschweigende Überarbeitung entscheidender Passagen des *Werther*[49] mag auf Grundsätzliches zielen, eine Überarbeitung wurde häufig aber schon aus viel weniger schwerwiegenden Gründen erwogen. Kurz nach Abschluss des zweiten Bandes seiner *Geschichte des Agathon* hoffte etwa Wieland bereits auf eine zweite Auflage, denn er „habe, sonderheitl. am Styl des 2ten Theiles bey einer kürzlich vorgenomenen Durchblätterung Vieles zu verbessern gefunden."[50] Deut-

---

43 Spoerhase zieht aus der Betrachtung dieser Entwicklung den Schluss: „Das moderne Manuskript wird zum Medium eines unabgeschlossenen Arbeitsprozesses und zum Schauplatz einer intimen Schreibszene; der moderne Druck wird dagegen zum Medium eines abgeschlossenen und zirkulierenden Veröffentlichungsprodukts" (Spoerhase: „Manuscript für Freunde", S. 204). Dies scheint mir die Verschiebung zu verkennen und stattdessen eine bereits bestehende Unterscheidung zu wiederholen. Denn diese Unterscheidung gilt im Grunde für die ganze frühe Neuzeit, da sich „mit dem Buchdruck" bereits „die mediale Opposition von vorläufigem handschriftlichem Text und endgültiger Druckfassung" einstellte (Schnell: Handschrift und Druck, S. 91).

44 „Stets wurden die ästhetischen, wirtschaftlichen und prestigerelevanten Implikationen der beiden Medien gegeneinander abgewogen." Schnell: Handschrift und Druck, S. 110.

45 Vgl. Spoerhase: „Manuscript für Freunde", S. 175–197.

46 Schnell: Handschrift und Druck, S. 93.

47 Vgl. auch Ehrmann: Textrevision.

48 Zur Möglichkeit, aber auch Problematik einer verbessernden Revision der eigenen Werke vgl. Martus: Friedrich von Hagedorn, S. 143–172.

49 Goethe hat den Text bekanntermaßen bereits für die ersten Werkausgabe bei Göschen umgearbeitet. Zum Effekt der Veränderungen auf die Gesamttendenz des Textes vgl. Dörr: „Reminiscenzien", S. 106 f.

50 Wieland an Gessner, 23.10.1767, Wieland: Briefwechsel 3, S. 468. Zum Kontext vgl. auch Martus: Die Entstehung von Tiefsinn.

lich wird daraus auch, dass Autoren die Herrschaft selbst über buchförmig fixierte Werke nicht einfach aufgeben können, da sie sich gerade als öffentliche Texte nachhaltig mit ihrem Namen verbinden und jeder – egal wie spät entdeckte – Mangel des Textes stets auf den Autor als Urheber zurückfällt. Nicht zuletzt darum echauffiert sich Wieland 1772, mitten im Streit um die Rechte an seinen Jugendwerken, öffentlich in der vielgelesenen *Allgemeinen deutschen Bibliothek* darüber, dass er bei einer von seinen früheren Zürcher Verlegern vorgenommenen Neuauflage nicht konsultiert worden sei. Er begründet seinen Ärger insbesondere damit, dass er dadurch „ausser Stand gesetzt" wurde, „diese Werke meiner unreifern Jahre, welche in Absicht der Sachen sowohl, als der Schreibart, einer durchgehenden Verbesserung höchst bedürftig sind, mit derjenigen Aufmerksamkeit zu überarbeiten, welche ich den Lesern und mir selbst schuldig zu seyn glaube".[51]

Eine Überarbeitung durch den Autor haben die Verleger freilich auch deshalb vermieden, um ihm nicht das später von Göschen in einer weiteren Streitsache zwischen Wieland-Verlegern geführte Argument in die Hand zu geben, dass durch die Änderung essentiell ein neuer Text entsteht, wodurch die Publikationsrechte wieder an den Autor zurückfallen würden.[52] In der Auseinandersetzung um die Göschen bereits versprochene Werkausgabe, in die freilich auch Texte aufgenommen werden sollten, die zuvor von der Weidmannschen Buchhandlung als Einzelausgaben veröffentlicht worden waren, treibt Wieland dieses Argument auf seine konzeptionelle Spitze, wenn er neben einer minutiösen Berechnung, die die Wirtschaftlichkeit des Unternehmens für alle Seiten demonstrieren soll, die juristisch noch nicht gedeckte Behauptung aufstellt: „Ein Autor kann dem Buchhändler, dem er sein Werk zum Verlag überläßt, kein anderes Recht abtreten, als das Recht eine gewisse Anzahl Exemplarien desselben auf seine, des Verlegers, Kosten drucken zu lassen und zu verkaufen."[53] Das heißt nichts weniger, als dass der Verleger nur die Abdruckgenehmigung für eine bestimmte Auflage erwirbt,[54] während das Manuskript als Stellvertreter des weiter zu bearbeitenden, perfektiblen Werks im Eigentum des Autors bleibt.[55]

Von der Gegenseite wurde in kürzester Zeit eine ebenfalls umfangreiche Entgegnung vorbereitet. In einem gegen die Allianz von Wieland und Göschen gerich-

51 Wieland: Nachricht gegen die Verleger, S. 315.

52 Siehe etwa Haischer: Historizität und Klassizität, S. 273 u. ö.

53 Wieland: Briefwechsel 11.2, S. 287–294, hier S. 288.

54 Diese Position hatte nicht einmal eine Woche zuvor auch Göschen in einem kleinen an die Weidmannsche Buchhandlung gerichteten Aufsatz bezogen. Nach der Wiedergabe des verlorenen Schriftstücks durch Buchner: Beiträge zur Geschichte, S. 22, beruft sich Göschen in weit größerer Deutlichkeit als Wieland „auf eine Entscheidung der Leipziger Büchercommission, die besagte: Eine neue Ausgabe sei als ein neues Werk anzusehen."

55 Damit stellt sich zugleich die Frage, ob auch nur *ein* an dem produktiven Kollektiv beteiligter Akteur allein spätere Bearbeitungen vornehmen darf. Siehe dazu auch Kap. sechs.

teten Gutachten hielt die einflussreiche Weidmannsche Buchhandlung, die sich ein ewiges Verlagsrecht an Wielands Werken zum Fernziel gesteckt hatte, zunächst fest, der Autor habe selbstverständlich das Recht, „ja er hat unter gewissen Umständen die Verbindlichkeit auf sich, sein Werk, auch nachdem es schon durch den Druck publiziret ist, noch immer, und so lange er lebt, zu verändern, zu verbessern und der möglichsten Vollkommenheit, deren es durch ihn fähig ist, näher zu bringen".[56] Daraus will der Verleger freilich nicht das Recht auf eine neue Ausgabe und schon gar nicht bei einem anderen Verlag abgeleitet wissen, vielmehr sei das „Eigenthumsrecht eines Verfassers an sein Mspt., d. i. an eine Frucht seines Geistes […] sehr verlierbar, d. h. veräußerlich".[57] Der Autor verkaufe damit aber nicht nur das Manuskript in seiner gegenwärtigen physischen Form, sondern auch jede seiner künftigen Materialisierungen. Daher seien auch die späteren „Veränderungen, Verbesserungen und Vervollkommnungen […] etwas Unzertrennliches von dem völligen Eigenthumsrecht eines Verlegers".[58] Die merkantile Versicherungslogik des Verlags verschlingt Manuskript und Buch ineinander, um sie sich gemeinsam als Werk einzuverleiben, ermöglicht damit aber gerade die spätere Lösung des Buches aus dem auf Ewigkeit zielenden Verlagsrecht.

Indem das Verlagsgutachten Manuskript und Buch zu Emanationen desselben Werks zusammenzieht, dabei aber das Manuskript als Autograph und Spur unbestreitbar eng an den Autor geknüpft bleibt,[59] ist der Effekt dieser Koppelung nicht, wie eigentlich intendiert, dass das Manuskript dem Verleger, sondern dass vielmehr umgekehrt das Buch dem Autor zufällt. Er kann seinen Text überarbeiten

---

56 Das Gutachten stammt von Ernst Martin Gräff, dem Geschäftsführer der Weidmannschen Buchhandlung und wurde Wieland in der Beilage von Gräffs Brief vom 21. November 1791 übermittelt. Siehe Wieland: Briefwechsel 11.2, S. 304–308, hier S. 305. Darin wiederholt das Gutachten modulierend eine von Wieland formulierte Maxime. Vgl. Wieland: Briefwechsel 11.2, S. 288.

57 Wieland: Briefwechsel 11.2, S. 305.

58 Wieland: Briefwechsel 11.2, S. 305. Damit reagiert das Gutachten auf den kleinen Aufsatz, in dem Göschen die „Behauptung, daß ein Schriftsteller, der einem Verleger sein Manuscript verkauft, sich eines jeden Rechts auf anderweitige Benutzung desselben begebe," für hinfällig erklärte (Buchner: Beiträge zur Geschichte, S. 22).

59 Das räumt das Gutachten selbst ein. Immerhin sei ein Manuskript „eine Frucht der Geschicklichkeit und des Fleißes seines Verfassers […] – aber ist die Fähigkeit, die Kraft eines Geistes, der Geist nicht selbst." Betont wird die Unterscheidung zwischen Kraft und Frucht dieser Kraft: „Die Kraft des Geistes, die Früchte desselben sind ein unbestreitbares Eigenthum seines Verfassers […]. Sein Eigenthumsrecht an der Kraft (Fähigkeit) seines Geistes kann niemals veräußert werden, aber veräußerlich ist sein Eigenthumsrech an der Frucht dieser Kraft." (Wieland Briefwechsel 11.2, S. 304) Den Unterschied zwischen dem „gelehrten und bloß materiellen Grundstoff" übernimmt das Gutachten von Pütter: Der Büchernachdruck, S. 20. In dieser Unterscheidung, die durch ihre ostentative Wiederholung im Gutachten bereits ihre Problematik selbst anzeigt, ist der Grund für das spätere Argument der Autoren schon bereitet. Denn wenn die Kraft beim Autor bleibt, kann der Verleger, der die Frucht erworben hat, kaum Anspruch auf künftige Hervorbringungen dieser Kraft etwa in Gestalt von Überarbeitungen machen.

und (in der etwas paradoxen Logik des aus Fassungen zusammensetzbaren Werks) zu einem neuen und gleichzeitig alten Werk machen – und es in dieser Form auch wieder publizieren, also: ‚Werkherrschaft' ausüben. Was hier von Autoren und Verlegern in einer gleichzeitigen, aber nicht koordinierten Anstrengung,[60] vorbereitet wird, ist ein neues Werkverständnis, das die ständige Verbesserung als Schuldigkeit gegenüber den Lesern, aber insbesondere auch gegenüber den Autoren selbst entwirft. Wieland liefert daher nur ein Beispiel für die neu gewendete und immer häufiger auftretende Verbesserungsästhetik,[61] die auf eine Gesamtausgabe letzter Hand, als dem stärksten Ausdruck der Koppelung von Autorleben und Werkentwicklung, gerichtet ist.

Beide Tendenzen, die Verschiebung des Manuskripts zum individuellen Autographen und die Arbeit an bereits publizierten Werken, die sich jeweils um 1800 erheblich verstärken, konvergieren nun in dem Werkkonzept, das zuletzt auch die Gesetzgebung des Deutschen Bundes inauguriert. Indem die Handschrift konzeptionell zum Autographen wird,[62] erscheint sie als jener Ort, an dem der Autor seinen Text ständig vor Augen – und in der Hand hat.[63] Ein autorisierte Eingriffe ermöglichender Werkautograph ist materielle Beglaubigung der unausgesetzten Werkherrschaft seines Urhebers. Zugleich wird durch die Bearbeitung gedruckter Werke, durch die Produktion von Fassungen mithin, die Festigkeit des Buches verunsichert.[64] Wieland überarbeitet für seine Werkausgabe insbesondere ältere Texte in unterschiedlicher Intensität und fügt bisweilen Verzeichnisse der selbstverursachten „Varianten" an.[65] Sichtbar wird darin ein Kollektiv-Werk, das aus verschiedenen Bearbeitungen eines mit sich selbst nicht identischen Verfassers entstanden ist. Diese Verunsicherung autorschaftlicher Einheit nimmt Wieland in Kauf, um damit ganz das Manuskript emphatisch als Ort der Verbesserung und Veränderung seines Textes auszustellen und so zum Teil des Buches – und seines Werks zu machen. Die Werkausgabe zieht unterschiedliche Buch- und Manu-

60 Zu verstehen als Aggregation; vgl. Ehrmann: Dichter Bund.

61 Vgl. Martus: Friedrich von Hagedorn, S. 143.

62 Konzeptionell meint hier, dass eben auch Texte von Schreiberhand als Autographen gewertet werden, solange sie Autortexte aufbewahren.

63 Das impliziert auch neue Formen der Aufbewahrung, die man an Goethes Archiv der eigenen Texte ablesen kann. Zum Übergang des Ablegens von einer „Technologie des Verarbeitung" zu einem „System von Handlungsanweisungen", die sich bei Goethe bereits andeuten, vgl. Gardey: Schreiben, Rechnen, Ablegen, S. 164.

64 Die Aufnahme von Variantenverzeichnissen in Wielands Werkausgabe sollte diesen Überarbeitungsprozess sichtbar und punktuell nachvollziehbar machen. Siehe dazu auch Haischer: Historizität und Klassizität, S. 288f.

65 So verzeichnet er etwa am Ende jedes Gesanges seines Oberon in der Göschenausgabe die Varianten zum Erstdruck im „Deutschen Merkur 1780", zur „Leipz. Ausg. Von 1785" sowie zur „Leipz. Ausg. von 1792". Vgl. exemplarisch zum für den ersten Gesang Wieland: Sämmtliche Werke, Bd. 22 (Oberon erster Theil), S. 45-52.

skriptfassungen zusammen und macht sie zu Teilen desselben Textes. Dieses Ergebnis macht lediglich die mediale Übersetzungslogik der neuen Handschriftenkultur sichtbar, die Bücher als Veröffentlichung individueller Autographen begreift: Die Handschrift kann jederzeit zum (wenn auch nur momentan) fixierten Buch werden; Bücher lassen sich stets wieder in bearbeitbare Handschriften übersetzen. Durch diese enge Verknüpfung von Handschrift und Buch erhält das daraus aufgebaute Werk eine feste Schau- und eine flexible Konstruktionsseite.[66] Der Wechsel zwischen diesen textpraktischen Ebenen vollzieht sich in Vertextungen,[67] die Wachstum, Schrumpfung oder Veränderung anregen können, ohne dass dadurch aber ein neues Werk entstünde.

4.2 Entäußerung: Die geteilte Substanz von Autor und Werk

Diese neue Situation um 1800 kodiert die Entscheidung für oder gegen den Druck sowie die Entscheidung für den Zeitpunkt, an dem ein Werk der Öffentlichkeit präsentiert wird, neu. Diese Entscheidungen beeinflussen in erheblichem Maße die Wahrnehmung der Texte wie ihrer Autoren und sie haben damit bisweilen größte Auswirkungen auf den schriftstellerischen Erfolg. Sie beeinflussen aber nicht das Eigentumsrecht der Autoren. Denn nicht mehr die Veröffentlichung ist der entscheidende Moment, die Produktivität selbst, das Entwerfen bildet den Einsatzpunkt geistigen Eigentums. Nicht zuletzt Fichtes folgenschwere Reduktion des schriftstellerischen Eigentumsrechts auf das, was „schlechterdings nie Jemand sich zueignen kann, weil dies physisch unmöglich bleibt," nämlich „die Form dieser Gedanken, die Ideenverbindung in der, und die Zeichen, mit denen sie vorgetragen werden",[68] hat das vormals papierene Werk in den „Geist des Autors" verlagert.[69] Das Buch ist damit nur noch *eine* mögliche Materialisierung des mentalen Werks – und nicht einmal die naheliegendste, da die Spur der Hand eine viel engere Beziehung zum Ursprung des Textes insinuiert. Zugleich ist die Handschrift nicht mehr nur Vorstufe des gedruckten, irreversiblen Werks, sondern eine zumindest gleichrangige Materialisierung des „Gedankeneigenthum[s]"[70] eines Autors. Bereits um 1800 wurde damit das (eigenhändige) Manuskript „zum äußeren, sicht-

66 Es liegt auf der Hand, dass beide Seiten aufeinander bezogen sind, ohne dass dadurch die Notwendigkeit entstünde, dass beide Praktiken immer gleichzeitig auftreten müssen. Es gibt Texte, die nie zu autorisierten Büchern, und es gibt Bücher, die nie wieder überarbeitet werden.

67 Vgl. dazu Ehrmann: Vertextung.

68 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 450.

69 Chartier: Die Hand des Autors, S. 505.

70 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 453.

baren Zeichen seines inneren, unsichtbaren Genies“[71] und damit dem gedruckten Buch an die Seite gestellt.[72]

In der spezifischen Logik eines Gesetzes, das bald auch als Urheberrecht bekannt und in vielfältigen ästhetischen wie sozialen Relationen wirksam werden wird, kann das Werk daher keine objektive Gestalt mehr behaupten, sondern ist stets nur als Produkt seines *einen* Autors zu fassen,[73] genauer: als Derivat eines autorschaftlich regierten Handlungsgefüges. Wenngleich am Schreiben, Korrigieren und Drucken unterschiedliche Akteure beteiligt sein können, so wird die Motivation dieser Handlungen, die *agency* auf den Autor zurückgerechnet, der als geistiger Schöpfer die erste Ursache darstellt. Damit wird zwar der Rahmen für das Problem kollektiver Autorschaft präzise abgesteckt, sie wird aber selbst nicht zum Thema. Gleich durch welche Vertextung sich Werke materialisieren,[74] ob durch Schreiben oder Diktieren, durch Zerschneiden oder Zusammenkleben, durch Kopieren oder Revidieren, sie erscheinen in diesem Kontext stets als zielgerichtete Modellierungen und unterliegen damit auch einer Logik der Preisgabe, insofern sie „Äußerungen eines Inneren“,[75] und also untrennbar mit ihrem Ursprungsort verbunden sind.[76]

71 Chartier: Die Hand des Autors, S. 505.

72 Für Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 167, gewinnt die Handschrift im 18. Jahrhundert eine neue Qualität: „Nach dem endgültigen Sieg des Buchdrucks als alleinigem Distributionsmedium muss die Handschrift weder länger Reinschrift sein noch für eine zirkulierende Fassung vorläufig abgeschlossen werden. Sie kann sich damit inhaltlich wie auch formal individualisieren.“ Die wichtigste Entwicklung besteht für ihn darin, dass in der Folge „Werk und Nachlass gar nicht mehr zu trennen sind, dass vielmehr der Nachlass das eigentliche Werk [...] wird, wovon die einzelnen Werke [...] nur die Spitze des Eisbergs darstellen“ (Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 231).

73 Es ist interessant, dass in den Reichstagsdebatten um das Urheberrecht zwar das Publikationskollektiv aus Autor, Herausgeber und Verleger thematisiert wird, weil man die Möglichkeit der Anonymität zugestehen und so einen für die anderen einstehen lassen will, doch wird das Problem mehrerer an einem Werk beteiligter ‚Verfasser‘ völlig übergangen.

74 Zu diesem Konzept Ehrmann: Vertextung.

75 Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft, S. 15. Nach Woodmansee: The Genius an the Copyright, S. 427, haben das auch einige der wichtigsten Autoren der Zeit bemerkt und das handwerkliche Element des Dichtens weitgehend zurückgedrängt, „in favor of the element of inspiration, and they internalized the source of that inspiration. That is, inspiration came to be regarded as emanating not from outside or above, but from within the writer himself.“ Sie folgert daraus, „that the inspired work was made peculiarly and distinctively the product – and the property – of the writer.“

76 Zur offenbar ubiquitären Verbindung von Texten und Urhebern vgl. Baßler: Mythos Intention, S. 166: „Ob es tatsächlich, wie Eibl meint, eine biologische Disposition oder vielleicht doch eher eine kulturell eingeübte Praxis ist – der Mensch tendiert offenkundig dazu, Phänomene als intentionale zu naturalisieren: Wo ein Blitz ist, muss ihn ein Gott geschleudert haben, wo ein Sinn ist, hat ihn ein Autor hineingelegt – *intelligent design*.“ Zurecht weist er aber bei dieser Gelegenheit darauf hin, dass der Befund einer gewissen Relevanz dieser kulturell gut verankerten Praxis in

Werke – nichts weniger besagt diese Verschiebung – sind Entäußerungen eines Individuums. Sie sind daher ‚Werke' (im geläufigen Sinn eines Produkts von selbstbestimmter Arbeit) nur insofern, als sie Teil ihres Autors sind und diese ursprüngliche Teilhabe auch lesbar halten.[77] Daraus ergibt sich von selbst die eigentümliche Sonderstellung des Eigentumsrechts an selbstverfassten Werken, die schon 1777 vom über die Grenzen Frankreichs hinaus berüchtigten Monsieur Linguet pointiert formuliert wurde. Wenn es „ein Eigenthum giebt", heißt es in der deutschen Übersetzung seines Aufsatzes, der bezeichnenderweise bereits im Folgejahr der französischen Erstpublikation von niemand anderem als dem streitbaren Leipziger Verleger Philipp Erasmus Reich veröffentlicht wurde, „das heilig, unwidersprechlich ist, so ist es das, eines Autors über sein Werk."[78] Dieses ist eben nichts Erworbenes, wie alle übrigen Güter, es ist kein „durch Tausch erlangtes Eigenthum",[79] das sich dadurch auch wieder veräußern ließe. Daher muss man dem Autor sein Eigentumsrecht nicht zugestehen, man kann es gar nicht, weil es nie jemand anderem gehörte; es ist folglich die Aufgabe des Staats dieses Recht nicht zu verleihen, sondern lediglich zu schützen. Ein „Privilegium", schließt Linguet daraus, „giebt dem Schriftsteller nichts",[80] weil er immer schon Eigentümer eines Werkes gewesen sein muss, das es ohne ihn gar nicht geben würde. Daher ist die „Verfertigung eines Buchs, es sey was es für eins wolle, […] eine wahre Schöpfung, das Manu-

der Umkehrung keinen literaturwissenschaftlichen Zugang nahelegen, schon gar nicht begründen kann: „Diese Gewohnheit erfüllt sicher pragmatisch eine Reihe von Zwecken, als textanalytisches Werkzeug ist sie jedoch nicht positivierbar."

77 Levinson: Art as Action, S. 148, geht davon aus, dass selbst zwei äußerlich identische Werke unterscheidbar wären aufgrund der autorschaftlichen Aktivität, der sie sich verdanken. Er stellt anhand eines imaginierten Beispiels fest: „Schubert's Quintet surely reflects *Schubert's* creative activity on a given occasion, and not Bertschu's, whereas Bertschu's Quintet, identically scored and musically equivalent to Schubert's as it might be, surely reflects *Bertschu's* activity and not Schubert's. So how can we identify Bertschu's Quintet with Schubert's? One may be forgiven for thinking questions of this sort are really not so far removed from asking whether Bertschu might have sneezed some of Schubert's sneezes as well as his own." Deutlicher kann die Vorstellung der Eigentümlichkeit entäußerter Werke kaum in Worte gefasst werden.

78 Linguet: Betrachtungen, S. 48. Der Text ist eine Übersetzung von Simon Nicolas Henri Linguets unbetiteltem Kommentar zu einem Dekret des Conseil d'Etat vom 30. August 1777, der zuerst in den von ihm selbst herausgegebenen *Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle* (Tome troisième. Londres [o. V.] 1777, S. 9–57), erschienen ist. Es ist spannend zu sehen, dass ausgerechnet Philipp Erasmus Reich, Verleger und entschiedener Kämpfer gegen den Nachdruck, die Übersetzung und Herausgabe eines Textes übernimmt (vgl. Woodmansee: Publishers, Privateers, Pirates, Anm. 27), der zwar den fünften Artikel scharf kritisiert, in dem die Dauer des Eigentumsrechts beschnitten wird, sobald der Autor sein Werk einem Verleger übergibt, der aber damit im Grunde auch gegen die Ansprüche der Verleger für das uneingeschränkte Eigentumsrecht der Autoren argumentiert. Im zeitgenössischen Kontext wurde der Text stark rezipiert, für die späteren Urheberrechtsdebatten des 19. Jahrhunderts spielt er kaum mehr eine Rolle.

79 Linguet: Betrachtungen, S. 48.

80 Linguet; Betrachtungen, S. 42.

script ist ein Theil seiner Substanz, welche der Schriftsteller aus sich herausbringt.“[81] Die Übergängigkeit, gleichsam die Transsubstantiation von Fleisch und Geist in Papier und Schrift ist pointierter Ausdruck einer sich anbahnenden epistemischen Verschiebung des 18. Jahrhunderts, in der Autor und Werk in engsten (genetischen) Zusammenhang gebracht werden.

Autor und Werk teilen dieselbe Substanz, sie sind ‚ein Fleisch'. Im Verhältnis von Schriftsteller und Handschrift ist damit dasselbe Derivationsverhältnis nach biblischem Modell anzutreffen,[82] das Herder nur wenig zuvor in der *Aeltesten Urkunde des Menschengeschlechts* zum Gegenstand einer sehr poetischen Deutung des Buchs Genesis gemacht hat. Er betont darin die große „Einheit unsres Geschlechts“,[83] die sich durch die Abkunft Evas aus Adams Bein und Fleisch ergebe. Adam hatte, in Verkreuzung von Vater- und Mutterschaft, Eva „in sich getragen und als sein Fleisch gepfleget“.[84] Als sie ihm von Gott zur Benennung, jenem letzten und entscheidenden Akt der Werkwerdung, vorgeführt wird, erscheint sie Adam als ‚Männin',[85] als Modulation seiner selbst. Im Kontext der Bibel freilich bleibt Gott die entscheidende Figur des Dritten, die zwar hier nicht unmittelbar handelt, von der aber die Handlung ausgeht. Denn nicht Adam schafft Eva aus sich, sondern Gott betäubt ihn und entnimmt ihm eine Rippe im Schlaf: Dennoch erkennt Adam sofort seine entäußerte Substanz, er schaut in Eva sich selbst. Diese Szene der Selbstbespiegelung ist der Punkt, an dem in Herders Rekonstruktion des Schöpfungsberichts der Frau das „Lied der Lieder aus Adams Munde“ ertönt, ein Liebeslied, durch das er zugleich zum „ersten Dichter, Gesetzgeber und Propheten“ wird.[86] Er singt: „Gebein meines Gebeins, Fleisch meines Fleisches. Gefunden, was ich suchte, du bist mein zweites Ich!“[87] Da aber in der Begegnung mit der exkorporierten eigenen Substanz zugleich die ausgliedernde Verdopplung des Selbst erfolgt, kann Herders Adam singen: „ich liebe mich in dir“.[88]

Wie Eva für Adam zum Medium seiner eigenen Sichtbarkeit wird, bringt auch das Buch, das er selbst gemacht hat, den Autor erst zum Erscheinen. So tritt Herders Adam als ‚Urheber' (physischer Ursprung) und Autor (Benenner) seiner ‚Männin' auf[89] und konturiert damit ausgerechnet jene schlagseitige Relationali-

81 Linguet: Betrachtungen, S. 48. Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft, S. 10 f., führt dieses Zitat unkommentiert an.

82 Vgl. Genesis 2,21–24.

83 Herder: Aelteste Urkunde, S. 47.

84 Herder: Aelteste Urkunde, S. 47.

85 Luther übersetzt ‚virago' als ‚mennin'. Vgl. auch Dasypodius: Dictionarium, Bl. 379r.

86 Herder: Aelteste Urkunde, S. 48.

87 Herder: Aelteste Urkunde, S. 48.

88 Herder: Aelteste Urkunde, S. 50.

89 Es ist dabei freilich nicht zu übersehen, dass Eva von Adam zwar die Substanz, von Gott aber die Form erhält.

tät, die das Verhältnis von Autoren zu ihren Werken im 18. Jahrhundert prägt. Indem sich Autoren von der nur bündelnden Linse kollektiver Textanstrengung[90] zum individuellen Verfasser erheben, nehmen sie zwar durchaus die wichtige Rolle wahr, die ihren Texten für die Wahrnehmbarkeit ihrer Autorschaft zukommt, sie setzen sich aber zugleich dezidiert als Ursprungsort, als Quelle, stärker noch: als aktiven Schöpfer, der damit selbst hervorbringt, was ihn anzeigt. Die implizite Reflexion auf die Abhängigkeitsverhältnisse dieser besonderen Spielart emphatischer Autorschaft, die sich im 18. Jahrhundert ausbildet, ist der eigentliche Grund für den asymmetrischen Chiasmus, den Herders Adam für eine Liebeserklärung hält: „Was wär' ich ohne dich? du wärst nichts ohne mich!"[91] Darin wird zuletzt der Grund für jene hermeneutische Schriftlogik der Textkultur des späten 18. Jahrhunderts expliziert,[92] die in Werken stets ihre Autoren liest.[93]

90 Vgl. etwa das Autorschaftsmodell des Kompilators. Zur Differenzierung schon bei Bonaventura vgl. Minnis: Medieval Theory, S. 94 f., 210 u. ö.; konziser ist Müller: Auctor – Actor – Author, S. 25.

91 Herder: Aelteste Urkunde, S. 50.

92 Dieser textkulturelle Zusammenhang ist zentral, da Adam bei Herder zwar singt, aber eben niemand anwesend ist, von dem er gehört werden könnte. Seine Rede wird vermittelt durch Moses, der aber ebenfalls nicht als Aufzeichnungsinstanz, nicht als Schreibender, sondern als Sprechender erscheint: Man werde „bald aus Adams und Moses Munde selbst hören", wie rein Adams Beziehung zu Eva zunächst zu denken gewesen sei (Herder: Aelteste Urkunde, S. 38). Diese Vermittlung ergibt aus Lesersicht die Schichtungen eines sprechenden Kollektivs. Dass Herder das erste biblische Buch der textkulturellen Logik seines Jahrhunderts unterwirft, fiel bald auch den Zeitgenossen auf, die ihre Kritik allerdings selbst unter diesen Voraussetzungen vorbrachten. Der Rezensent des *Teutschen Merkur* fragt daher: „[W]en muß es nicht empören", wenn er die modernen Entdeckungen und den Geist des Jahrhunderts, „in Mosen hineingezwängt sieht, dem Meilen weit kein Sinn dran kam noch kommen konnte", denn seine Schöpfungsgeschichte sei eher „Erfindung eines zwischen Arabiens Felsen angebrannten Kopfs, als Physisch-metaphysischer Aufschluß der Weltentstehung" (C.: Ueber Herders älteste Urkunde, S. 204 f.).

93 Vgl. bereits Werthers Brief vom 16.6., Goethe: Werther, S. 34 f. Zur These, dass Werther damit auch seine eigene Leseanweisung formuliert vgl. Kittler: Autorschaft und Liebe. Ein solcher Text „ist nicht gesprochen, sondern geschrieben, wahrt aber die Singularität einer existierenden und sprechenden Person, wenn man kontextsensitiv und integrierend liest." (Bosse: Bildungsrevolution, S. 246). Dass diese Lektüreweise noch 1775 keineswegs allgemein geteilt wurde, zeigt das prominente Beispiel von Nicolais *Freuden des jungen Werthers*, wo gleich zu Beginn der ‚Mann' Martin dem ‚Jüngling' Hanns erklärt: „Dein Held mag Werther seyn, mein Held ist der Autor." Und er meint damit nicht den Kurzschluss, den Lotte und Werther in ihrem zum Himmel gerichteten Ausruf ‚Klopstock!' vorführen, sondern im Sinne der rhetorischen Auffassung von Literatur als *ars*, dass er „Werthers Charakter bewunder[t], der des Autors Meisterstück ist" (Nicolai: Freuden des jungen Werthers, S. 5 f.).

4.3 Werkautor

Das Zusammentreffen urheberrechtlicher und poetischer Verhandlungen über die Rolle des Autors an jenem Punkt, den seit Johann Gottfried Herders Fragmenten *Ueber die neuere Deutsche Literatur* ein ‚abwesender Redner' besetzt hielt,[94] macht die Richtung einer geteilten diskursiven Bewegung sichtbar: Zeitgleich mit dem Aufschwung des Genieparadigmas in Deutschland kommt es zu einer signifikanten Verschiebung, die den Autor nachhaltig auf den emphatischen Singular festlegt und zugleich die Werke (*opera*) zum Gesamtwerk (*œuvre*) kollektiviert.[95]

Die Texte sind ohne ihren Autor, der zugleich den Werkzusammenhang stiftet, gar nicht zu verstehen. Dieser Auffassung scheint auf den ersten Blick Herders eigene Konzeption von Volkspoesie entgegenzustehen, bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, dass sie gar nicht primär durch den vermeintlich titelgebenden Kollektivautor bestimmt ist. Die programmatische Sammlung der *Volkslieder* von 1778 und 1779 stellt dann auch keineswegs nur Gesänge aus oraler Tradition zusammen, sondern reichert sie um Autortexte von Shakespeare, Goethe und nicht zuletzt auch Herder selbst an. „Das Kriterium, das über die Aufnahme eines poetischen Gebildes und damit über seine Erhebung zum Volkslied entscheidet, ist offensichtlich, aber entgegen dem Erwartbaren, nicht sein Ursprung aus den anonymen Tiefen einer aliteralen Kultur des Volks, sondern allein seine Form", wie bereits Franz-Josef Deiters konstatiert hat.[96] Dieses Verfahren stellt Herder zwar nicht überall, aber doch immerhin bei dem zum größten modernen Genie stilisierten Shakespeare aus. Während die meisten Gedichte im Untertitel nur die Herkunftssprache verzeichnen (neben Deutsch etwa auch Englisch, Schottisch und Dänisch) und damit tatsächlich auf eine „präzisere chronologische oder geographische Zuordnung" verzichten,[97] wie Carlos Spoerhase bemerkt hat, sind einige dezidiert „Aus Shakespeare" übersetzt.[98] Volkspoesie knüpft sich, wie Herder in der Vorrede zum zweiten Band ausführt, an die Gattung des Lieds, und zwar in der medialen Form des Gesangs; sie entwickelte sich aus dem Wechselspiel zwischen einem Sänger und dem „Ohr des Hörers", das sich mit wechselnden Akteuren und im „Chorus der Stimmen und Gemüther" fortsetzte.[99] In dieser Gebrauchsform besteht die Kollektivierung, die Herder annimmt, der Ursprung der Texte verknüpft sich aber bereits in den *Volksliedern* mit individuellen Sängern. Wenn diese ihre Stoffe aus dem Volk ziehen, dann scheint das für Herder eher Ausdruck des lebendigen Zusammenhangs vormoderner Kulturen zu sein und weniger ein

94 Vgl. Bosse: Der Autor als abwesender Redner.
95 Zu dieser Unterscheidung vgl. Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 286.
96 Deiters: Das Volk als Autor?, S. 195.
97 Spoerhase: Das Format der Literatur, S. 336.
98 Vgl. Herder: Volkslieder I, S. 144 u.ö.
99 Herder: Volkspoesie II, S. 3.

Zeichen der Übertragung der „Position des Autors" auf „das Kollektiv des aliteralen Volks".[100] So ist „der größte Sänger der Griechen, Homerus, […] zugleich der größte Volksdichter."[101] Denn Homer „sang was er gehöret, stellte dar was er gesehen und lebendig erfaßt hatte", und seine Dichtung ist darin gewiss „lebendige Volksgeschichte", zugleich aber (schon für Herder) auch sein Werk, das aus der individuellen Tätigkeit der Formgebung hervorging. Es war zuletzt auch sein Name und die Vorstellung seiner Person, die den Epen ihre Einheit gaben. Selbst Herders emphatische *Volks*poesie braucht daher zuletzt noch – wie er am Beispiel Hesiods ausführt – die Imagination eines individuellen Akts der Dichtung: Überall in den Liedern sei daher „der alte ehrwürdige Volkssänger, der einfältige Hirt, der am Berge der Musen weidete, und von ihnen die Gabe süsser Gesänge und Lehren zum Geschenk überkam, hörbar."[102] Noch im Chor des Volks bleibt die Stimme des ersten naiven Sängers zu hören.

Von bereits weitgehend gefestigtem Grund aus, stellt Herder 1794 im 46. seiner *Briefe zu Beförderung der Humanität* dann deutlich aus, dass Autoren als Schöpfer *ihrer* Werke im emphatischen Sinn nur einzeln auftreten können. So sei der häufige und enge Umgang mit „sogenannten starken Charaktere[n], große[n] Geister[n]" deshalb problematisch, weil sich dadurch viele Berührungs- oder gar Ansteckungspunkte mit deren „Originalpoesieen" ergeben,[103] durch deren Suggestivkraft nicht nur die Realität aus dem Blick geraten, sondern eben auch das Eigene überdeckt werden kann.[104] Da man den ‚Wahn' insbesondere großer Geister „durch Nachahmung, oft unvermerkt, aus Gefälligkeit, durch das bloße Zusammenseyn mit dem Wähnenden" annehmen könne, müsse man den Umgang mit ihnen möglichst vermeiden, zumal man einer Infektion kaum entgehen kann, die sich des vorbewussten, mithin unkontrollierbaren Kanals der Reizübertragung bedient. Denn der Wahn ereile einen ganz unvermutet und unwillkürlich, er „theilt sich mit, wie sich das Gähnen mittheilt, wie Gesichtszüge und Stimmungen in uns übergehen, wie Eine Saite der andern harmonisch antwortet".[105] Harmonische Bil-

100 Deiters: Das Volk als Autor?, S. 183. Das Konzept der Volkspoesie zielt darin weniger auf kollektive als auf natürliche Dichtung: „Herders Interesse an der Wirkungsweise von Poesie, sein Fokus auf deren gesellschaftliche Funktion und die doppelte Charakterisierung der Poesie als historisches und ästhetisches Objekt war stets gekoppelt mit einer Literatur- bzw. Kulturkritik, der es letztlich auch um die Überwindung der anderen, als ‚unnatürlich' oder ‚schlecht' angesehenen Dichtungen ging" (Reiling: Volkspoesie, S. 21).

101 Herder: Volkspoesie II, S. 5.

102 Herder: Volkspoesie II, S. 8.

103 Herder: Briefe zu Beförderung 4, S. 88.

104 Deutlich formuliert dieses Entsprechungsverhältnis Schopenhauer: Parerga und Paralipomena II, 429, § 282: „Der Stil ist die Physiognomie des Geistes. Sie ist untrüglicher, als die des Geistes. Fremden Stil nachahmen heißt eine Maske tragen."

105 Herder: Briefe zu Beförderung 4, S. 89.

dung, das spätere Fernziel der Weimarer Theorie kollektiver Produktivität,[106] wird hierdurch zur Vokabel einer Ätiologie des Selbstverlusts.

Durch einen kollektiven Arbeitsprozess, wie ihn nur vier Jahre später auch die *Propyläen* inszenieren werden, wird jene im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte und gefestigte Vorstellung der individuellen Schöpferkraft gefährdet, die die *belles lettres* überhaupt als Kunst begreifbar machte. Es mussten auch die Werke der Literatur als Teil einer unter anderem von Winckelmann konzeptionell entworfenen Kunst im Singular begreifbar werden,[107] um auch ihre Urheber als Künstler im Unterschied zu den handwerkenden Dichtern erscheinen lassen zu können. Durch diese Verschiebung, die zugleich eine Rangerhöhung darstellte, wurde es nun den Autoren möglich, auch selbst die Bewertungskriterien festzulegen, die ihnen zuvor von Rhetorik und ‚schönen Wissenschaften' diktiert worden waren.[108] Die Betonung individueller Autorschaft hat damit auch entscheidenden Anteil daran, dass die Behauptung und Durchsetzung einer hegemonialen, nach Bourdieu: gesetzgebenden,[109] Position im literarischen Feld für einzelne Akteure möglich wird. Zugleich steigert sich dadurch aber auch die Angst vor ‚fremden' Einflüssen, die als Kontaminationen begriffen werden müssen,[110] was im Entwurf eines Genies gipfelt, das sich nach Adams Vorbild selbst und „ohne Vermischung mit einem anderen" fortpflanzt.[111] Daraus leitet sich auch das Irritationspotenzial ab, das der Vorstellung uneindeutiger Urheberschaft zumindest in den folgenden zweihundert Jahren anhängt und das die bald auch von der Philologie habitualisierten Bestrebungen nach genauester Separation befeuert. Dezidiert macht daher auch August Wilhelm Schlegel in seinen *Vorlesungen über Encyklopädie* (1803)

106 Vgl. Kap. fünf und auch die zentralen Stellen aus Goethes *Einleitung* in die *Propyläen*. Die Zeitschrift sei ein Produkt „harmonisch verbundner Freunde", die „ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen" (P I.1, S. V f.).

107 Zur Entwicklung des Kollektivsingulars aus den ‚Schönen Künsten und Wissenschaften' vgl. Stöckmann: Vor der Literatur, S. 39–50; vgl. auch Tausch: Entfernung der Antike, S. 15–43; auf seine „prekäre Existenz" weist Schneider: „Ein Unendliches in Bewegung", S. 51, hin. Zur Durchsetzung des Singulars in der Kunstgeschichte um 1800 vgl. auch Dilly: Was bloß hat Christian Friedrich Prange getan?

108 Sie tun das auch von Anfang an, vgl. etwa den Begleitdiskurs zur neuen Poetik der jungen Generation in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*. Ende des Jahrhunderts kulminiert die Autonomisierung in Moritzens rekursiver Figur des in sich Vollendeten (Vgl. Moritz: Versuch einer Vereinigung).

109 Vgl. für das 18. Jahrhundert Wolf: Goethe als Gesetzgeber.

110 Auch die neuere Forschung kann sich angesichts kollaborativ verfasster Texte der Rede von fremden Einflüssen offenbar nicht ganz entschlagen. So schreibt etwa Lennartz: Inszenierung der Lektüre, S. 85, mit Blick auf den *Godwi*: „In diesem Fall ist ja wirklich mit dem brieflich benennbaren Freund August Winkelmann eine faktisch oder: ‚genetisch' fremde Autorschaft für die *Nachrichten* – wenngleich nicht für den Drucktitel – gesichert."

111 Zum Kontext einer Poetik der Reinheit um 1800 vgl. allgemein Zumbusch: Die Immunität der Klassik, bes. S. 103.

eine der Hauptaufgaben der Philologie darin aus, „zu entscheiden, ob eine Schrift wirklich von dem Verfasser herrührt, dem sie zugeschrieben wird, oder im Fall sie ohne Namen auf uns gekommen, wo möglich ihren Urheber, sonst wenigstens das Zeitalter, woraus sie herrührt, auszumitteln".[112] Ein solches Lektüreverhalten, das von der „Identität zwischen dem Autor und seinem (jeweiligen) Werk" ausgeht,[113] motiviert die Suche nach echten und einzelnen Verfassern.

In diesem Sinn empfiehlt Herder bereits 1767 einen Blick, der den sprachlichen „Ausdruck als ein Geschöpf"[114] und nicht als Relikt „grammatischer Schönheit, der Wörterwahl, der Stellung der Worte und des toten Rhythmus"[115] wahrnimmt. Gegenstand der Betrachtung sind dann nicht mehr einzelne Teile oder Aspekte eines Werks, sondern die Gesamtheit des Textes, die der Einheit des Verfassers entspricht: der Autor-Werk-Komplex. Herder wendet sich dem „vollendeten *Ausdrucke* eines ganzen Werks" zu, „wo ich *Gedanken* und *Rede* eines Schriftstellers, mir zu einem Ganzen bilde".[116] Dieses Ganze sei selbst zwar als ein „Körper" zu denken, Herder weist den Leser aber an, ihn „als ein Sinnbild der Seele" zu betrachten, „die ihm blos so viel körperliche Reize gab, als erfordert wurden, um ihn deinen irdischen Augen sichtbar und schön darzustellen".[117] Die Schönheit gehört damit gar nicht eigentlich einem Text an, dessen Gestalt nur Sinnbild, nur die wahrnehmbare Außenseite und Spiegelung der geistigen Schönheit seines Autors ist. Herder ruft hier ein dualistisches Körperkonzept auf, das Novalis später zuspitzt, indem er die Möglichkeit einer völligen Herrschaft des Geistes über den Körper imaginiert und diese sogar zum Kriterium der Genialität erhebt: „Genie ist nichts, als Geist in diesem thätigen Gebrauch der Organe."[118] Indem sich der genialische Geist solcherart selbst materiellen Ausdruck verschafft,[119] wird er überhaupt wahrnehmbar. Dieses Verhältnis verdankt sich schon bei Herder dem platonischen „Mährchen" der Kalokagathie, nach dem „der *schöne Körper* ein *Geschöpf*, ein

112 Schlegel: Vorlesungen über Encyklopädie, S. 53.

113 Vgl. Weinrich: Der Leser braucht den Autor, S. 724. Vgl. dazu auch Friedrich Schlegel: Über Lessing, in: KFSA 2, S. 100–126, hier S. 118: „Wer den *Nathan* recht versteht, kennt Lessing."

114 Herder: Ueber die neuere Deutsche Literatur III, S. 73.

115 Herder: Ueber die neuere Deutsche Literatur III, S. 72.

116 Herder: Ueber die neuere Deutsche Literatur III, S. 73, Kursivierung im Original größer gesetzt.

117 Herder: Ueber die neuere Deutsche Literatur III, S. 72.

118 Novalis: Schriften. Die Werke 2, S. 249, und Novalis: Schriften. Die Werke 5, S. 584.

119 Vgl. Novalis: Novalis Schriften, S. 101: „Ist unser Körper selbst nichts, als eine gemeinschaftliche Centralwirkung unsrer Sinne, haben wir Herrschaft über die Sinne, vermögen wir sie beliebig in Thätigkeit zu versetzen, sie gemeinschaftlich zu centrieren, so hängt es ja nur von uns ab, uns einen Körper zu geben, welchen wir wollen. Ja, sind unsere Sinn nichts anders, als Modificationen des Denkorgans, des absoluten Elements, so werden wir mit der Herrschaft über dieses Element auch unsre Sinne nach Gefallen modificiren und dirigiren können." Zu den mehr als redaktionellen Eingriffen der Herausgeber vgl. auch Thomalla: Der Autor als Fragment.

Bote, ein *Spiegel*, ein *Werkzeug* einer *schönen Seele* sey".[120] Er lässt sich von dieser Idee inspirieren zu der Analogie, dem „Bild, daß *Gedanke* und *Wort*, *Empfindung* und *Ausdruck* sich zu einander verhalten, wie Platons *Seele* zum *Körper*".[121] Genau in diesem Sinn steht für Herder das Werk nur als „ein Bild vor mir, wo der einförmige Umriß des Körpers für mich blos ein Zeuge des Gedankens ist, der sich denselben formte: die äußere Gestalt der wohlgebildeten Form erinnert mich des bildenden Gedankens, der sich hier in seinem Werke spiegelt […]: alles wird ein Gegenschein von seinem Urbilde, und eine Morgenröthe, die sich in Stralen der Sonne gekleidet."[122] Deutlicher kann kaum formuliert werden, dass das Werk der emphatisch erneuerten Literatur[123] nichts anderes als ein Verweis auf seinen Autor ist.[124]

Am Ende der diskursiven Bewegung, die hier kraftvoll und gestenreich ihren Ausgang nimmt, wird das Werk als ‚zweites Ich' des Autors figurieren, es wird zum ‚Theil seiner Substanz' geworden sein. Damit aber jene Literatur, deren „Erscheinen" Foucault mit gespielter Überraschung beobachtet,[125] in der zweiten Hälfte des Aufklärungsjahrhunderts sich so folgenreich neu aufstellen konnte, brauchte sie tragfähige Legitimationsgründe, die nicht länger aus der rhetorischen Tradition gezogen werden konnten. Die Ablösung gelang zum einen durch die Auflösung der engen Koppelung von Schreiben und Gelehrsamkeit, mithin durch den radikalen Bruch mit der Vorstellung vom Schreiben als Geschicklichkeit (*ars*), der eine spezifische Kreativitätstheorie entgegengestellt wurde. Um den Text nachhaltig von der nur erworbenen Befähigung des Dichtens zu trennen, wurde er in ein Entsprechungsverhältnis zu den ebenso essentiellen wie individuellen Eigenschaften des Autors versetzt: Das Werk sollte nicht länger *Produkt* einer Geschicklichkeit, sondern *Ausdruck* einer ‚Seele' sein. Die Ablösung der alten Produktionslogik durch eine solche Repräsentationslogik zog die Hypostasierung einer (relativ) homogenen und zeitlich stabilen Individualität der Verfasser nach sich oder jedenfalls die Annahme einer Linearität ihrer Entwicklung bzw. ihres Lebens,[126] das der

120 Herder: Ueber die neuere Deutsche Literatur III, S. 70, Kursivierung im Original größer gesetzt.

121 Herder: Ueber die neuere Deutsche Literatur III, S. 70, Kursivierung im Original größer gesetzt.

122 Herder: Ueber die neuere Deutsche Literatur III, S. 74

123 Es handelt sich dabei nicht nur um eine Geste oder Behauptung, sondern auch um einen bestimmten Zustand des kulturellen Feldes, der sich auch als „kulturelle Ausgangssituation" (Pfeiffer: Schreibsituationen, S. 197) weiterer Entwicklungen begreifen lässt.

124 Es ist darin auch der von Lauer: Offene und geschlossene Autorschaft, S. 472, ausgesparte oder nicht erkannte Grund für „die Translatio vom Rechtskörper des Buchs zum Rechtskörper des Autors" zu sehen.

125 Für Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 365, „ist die letzte der Kompensationen für die Nivellierung der Sprache die bedeutendste und zugleich die unerwartetste: das Erscheinen der Literatur."

126 Vgl. Goethe: Litterarischer Sanscülottismus, S. 54, über Wielands Werke: „Und nun betrachte man die Arbeiten deutscher Poeten und Prosaisten von entschiednem Namen! […] So ist es, zum

vegetabilen Verlaufskurve der Stil- und Kulturepochen zu ähneln begann, die etwa Johann Joachim Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 grundgelegt hat.[127] Indem der Autor solcherart mit Nachdruck als ideelle Einheit gesetzt wurde, die selbst wiederum nur Werke hervorbringen konnte, die als Einheiten[128] zu betrachten sind, blieb kein Raum mehr für die Produktivkraft des Plurals. Schreibende Kollektive und poetisierende Gemeinschaften mussten dann als Bedrohungen dieses reinen Verhältnisses gefasst werden.[129]

4.4 Botschaften und Boten: Schleiermachers Vorlesungen über Hermeneutik und Kritik

Am Ende erwies sich dieses Bündel aus Theorien, Anthropologien und Poetiken, das selbst Ergebnis einer Aggregation – also einer gemeinsamen, aber nicht akkordierten Anstrengung – war, als so erfolgreich und dominant, dass es auch die Philologie entscheidend prägte, insbesondere in jener Phase um 1800, in der sie sich methodisch neu auszurichten suchte. In den unterschiedlichen Mitschriften zu Schleiermachers Vorlesungen über Hermeneutik und Kritik[130] zeigen sich etwa durchgängig die Zeichen einer anhaltenden Reinigungsarbeit,[131] Zeichen der

Beispiel, nicht zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß ein verständiger, fleißiger Litterator, durch Vergleichung der sämmtlichen Ausgaben unsres Wielands, […] allein aus den stufenweisen Correcturen dieses unermüdet zum Bessern arbeitenden Schriftstellers, die ganzeLehre des Geschmacks würde entwickeln können." Vgl. auch Pornschlegel: Unsichtbare Nationalliteratur.

127 Diese Annahme von linearen Entwicklungen ist auch die Grundlage für den Übertrag der organizistischen Entwicklungsvorstellungen von Staaten und Kulturen (wie bei Winckelmann) auf die (Werk-)Entwicklung von Künstlern (etwa bei Meyer im Raffael-Aufsatz).

128 Die sich untereinander wiederum zu größeren Einheiten im Sinne von systematischen Komplexen verbinden ließen wie etwa im Verhältnis von *opus* und *œuvre* (vgl. zu dieser Unterscheidung Spoerhase: Was ist ein Werk?).

129 Bereits bei Moritz: Ueber die bildende Nachahmung, S. 23, werden Natur und Genie insofern in ein Entsprechungsverhältnis gesetzt, als der „Horizont der thätigen Kraft […] bei dem bildenden Genie *so weit, wie die Natur selber*" ist. „Da nun aber jene grossen Verhältnisse, in deren *völligen Umfang* eben das Schöne liegt, nicht mehr unter das Gebiet der Denkkraft fallen; so kann auch das *lebendige* Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen, nur im Gefühl der thätigen Kraft, die es hervorbringt, […] statt finden" (S. 25). „Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muß hervorgebracht – oder *empfunden* werden." (S. 27) Die Empfindung des Werks ist damit nur der Einsatzpunkt einer Reihe von Vermittlungen, die über das Genie die tätige Schaffenskraft der Natur wahrnehmbar machen soll. In dieser Kette gründet auch die nach der Autonomietheorie noch so dominante Rolle des Autors. Vgl. exemplarisch SKGA II.4, S. 904 f.

130 Hier sind vor allem die Vorlesungen ab den 1820er Jahren von Interesse, in denen der Kritik größeres Gewicht zukam.

131 Ich folge hier dem Modell von Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 44, wo das „moderne Paradox" so beschrieben wird: „Wenn wir die Hybriden betrachten, haben wir es mit Mischungen von Natur und Kultur zu tun; wenn wir die Reinigungsarbeit betrachten, sind wir mit einer

Anstrengung, Autor-Texte von fremden Spuren zu säubern.[132] So ziele, nach der Vorlesungsnachschrift des Altphilologen Ferdinand Calow[133] von 1832/33, die grundlegende philologische Operation der ‚diplomatischen Kritik' darauf, „den wirklichen Zustand des Werks, wie er zur Zeit der Schrift d*iese*r Handschrift gewesen […], also d*a*s Ursprüngliche möglichst [zu] ermitteln."[134] Das ist nicht einfach gelehrte Pedanterie, die auf akribische Dokumentation des Urzustandes zielt, sondern bereits eine Praxis, die jenem Paradigma auktorialer Authentizität unterliegt,[135] das sich seit der Jahrhundertmitte zu einem zentralen Element ästhetischer Kommunikation entwickelt hat.[136] So spielt ausgerechnet die erste Ausgabe des Leipziger *Almanach der deutschen Musen* von 1770, die offenbar zum Großteil die mutmaßlich gestohlene Satzvorlage zum Göttinger *Musenalmanach* abdruckt,[137]

---

totalen Trennung zwischen Natur und Kultur konfrontiert." So wie es Latour gerade darum geht, „die Beziehung zwischen diesen beiden Aufgaben zu verstehen", versuche auch ich, den Mehrwert in den Blick zu bekommen, den die Reinigung der Autor-Texte historisch erzeugte.

132 Zur Genese von Schleiermachers Hermeneutik vgl. die Rekonstruktion aus den unterschiedlichen Manuskripten bei Rohls: Schleiermachers Hermeneutik.

133 Zu Calow vgl. auch die Einleitung in SKGA II.4. Ich folge hier dieser Nachschrift, die gewiss nicht nur den Wortlaut der Vorlesung aufzeichnet, sondern auch Calows Kommentare und Bewertungen enthält, aufgrund ihrer Ausführlichkeit und relativen Homogenität. Zum Problem der Edition von Mitschriften vgl. Bohr (Hg.): Kolleghefte, und für den gegenwärtigen Zusammenhang insbesondere auch Kelm: Die Vorlesungseditionen Schleiermachers, S. 51, der den „nicht ganz seltenen Fall" aufruft, in dem „bei der Mehrfachüberlieferung von Nachschriften eines Kollegs die eigenhändigen Textzeugen des Dozenten nicht hinreichend ausführlich sind (oder gänzlich fehlen) und die Entscheidung für oder gegen eine bestimmte Nachschrift nicht einfach getroffen werden kann, weil der Vergleich durch eher quantitative Kriterien wie Vollständigkeit, Umfang oder Lesbarkeit nicht zu einem eindeutigen Ergebnis führt".

134 SKGA II.4, S. 1101.

135 Nicht zu simplifizieren ist dabei, dass Authentizität keine irgendwie ‚objektiv' gegebene Tatsache ist, sondern selbst nur mittelbar, vielfach durch inszenatorische Gesten bisweilen sogar mehrerer Akteure erscheinen kann. Was Schaffrick/Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert, S. 88, schreiben, führt daher durch erstaunliche gedankliche Schlichtheit zu einem gänzlich falschen Schluss: „Wenn man davon ausgeht, dass Autorschaft unvermeidlich Inszenierungspraktiken erfordert, weil die Repräsentation und Wahrnehmung von Autorschaft auf mediale Dispositive angewiesen und also immer nur mittelbar beobachtbar ist, so schließt diese Annahme Unmittelbarkeit und Authentizität systematisch aus." Vielmehr schließt diese Annahme Authentizität systematisch ein – jedenfalls im seit dem 18. Jahrhundert dominant gewordenen Paradigma individueller Autorschaft. Vgl. auch Wetzel: Authentizität als Schwindel.

136 Vgl. Bosse: Autorisieren, S. 122: „Ein Werk, das ist eine autorisierte Rede." Das soll keineswegs heißen, dass die Authentizität oder jedenfalls die Unverfälschtheit auktorialer Texte eine Erfindung des 18. Jahrhunderts gewesen ist. Als Teil von Autorpoetiken begegnet die Vorstellung freilich bereits in der Antike (vgl. Mülke: Der Autor und sein Text) und in neuer Form auch schon zu Beginn des Druckzeitalters etwa bei Luther (vgl. Ehrmann: Vertextung). Erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts setzt sie sich aber als breit getragene kulturelle Praxis des Schreibens *und* Lesens durch und erlangt in Verbindung mit dem Paradigma individueller Autorschaft sogar Dominanz.

137 Vgl. die Hinweise bei Mix: Die deutschen Musen-Almanache, S. 49–51.

mit ihrem Verhältnis zu den originalen Handschriften der Dichter. In einem vorgeschalteten Kommentar weist der sich nicht namentlich zeichnende Herausgeber darauf hin, dass der Abdruck einiger Oden Klopstocks ‚nur' nach der Abschrift eines Freundes erfolgte,[138] weshalb er die Richtigkeit des Textes nicht verbürgen könne.[139] Wenngleich es für manche dieser Gedichte gar nicht nötig gewesen wäre, weil sie tatsächlich schon zuvor in autorisierten Drucken greifbar waren, behauptet der *Almanach der deutschen Musen* hier eine textuelle Unsicherheit deshalb einzugehen, um dem Publikum unveröffentlichte Texte präsentieren zu können. Die Problematik ihrer unautorisierten Herausgabe konnte immerhin durch die kurze Linie der Abkunft, mithin durch die Imagination der durch einen autographen Text vermittelten Berührung zweier schreibender Hände nivelliert werden. Bemerkenswert ist dabei, was Johann Christian Dieterich, der Verleger, nicht Herausgeber, des konkurrierenden Göttinger *Musenalmanach*, daraus folgert, als er sich direkt an die Leser wendet, um den mutmaßlichen Diebstahl seiner Druckvorlage anzuprangern.[140] Er legt in seiner Betrachtung eine ganz andere Strategie hinter der öffentlich eingeräumten Mittelbarkeit der Abschriften offen. Indem der Leipziger *Almanach der deutschen Musen* die mangelnde Authentizität der Oden Klopstocks einräume, so seine Vermutung, wolle er „die Welt bereden, die Sachen, von denen er dieses Geständnis nicht thut, seyn ihm von ihren Verfassern in richtigen Abschriften mitgetheilt worden".[141] Der beinahe ostentative, weil im Haupttext und nicht in einer Anmerkung abgedruckte Hinweis auf die Mittelbarkeit der wenigen Texte soll also die Authentizität und Unmittelbarkeit der vielen übrigen insinuieren. Vor dem Hintergrund eines öffentlich angeprangerten Manuskriptendiebstahls wird hier herausgekehrt, was den literarischen Diskurs, nicht zuletzt in Klopstocks Kreis der ‚Edlen',[142] bereits zu leiten begann: Die Lesbarkeit von Texten als literarische Werke muss durch den Ausweis ihrer Ursprünglichkeit erst hergestellt werden. Wenn man aber den Text als die Spiegelung des Autors begreift, kann er potenziell durch jeden Fehler bereits unverständlich, jedenfalls zum entstellenden Zerrbild werden. Daher lässt sich die Doppelgestalt von Autorwerk und

138 Die Praxis des Abschreibens auch zum Zweck der Weitergabe war dabei altbekannt und wurde auch danach noch lange ausgeübt. Die Neuerung ist nun, dass die Abschriften nicht mehr den gleichen Rang wie die Dichterhandschrift behaupten können, sondern potenziell zum Ort von Kontamination werden. Nur die Autographen können – selbst fehlerhaft oder nicht – als Spur die notwendige Authentizität behaupten.

139 Vgl. Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1770, S. 270.

140 Zu diesem Streitfall vgl. Wolf: Heinrich Christian Boies *Göttinger Musenalmanach, zum größeren Kontext auch Mix*: Die deutschen Musen-Almanache des 18. Jahrhunderts.

141 Musenalmanach für das Jahr 1770, unpag. Vorrede des Verlegers.

142 Vgl. Klopstock: Deutsche Gelehrtenrepublik, S. 20, der unter die ‚Edlen' nur denjenigen rechnet, der „als Entdecker oder Erfinder eine gewisse Höhe erreicht hat". Zum Distinktionsgewinn durch die intransigente Haltung gegenüber der Kritik vgl. bereits Alewyn: Klopstocks Leser.

Werkautor konsequenterweise auch nur in „richtigen Abschriften", die „von ihren Verfassern" autorisiert wurden, lesen.[143]

Darauf zielt emphatisch Schleiermachers philologische Kritik, die selbst auf die Gefahr hin, das Verständnis des Textes erheblich zu erschweren, noch Fehler und Lücken mitteilt, solange sie dem Autor zugerechnet werden können. Denn die Vermischung dieses authentischen Textes mit den Praktiken der ‚divinatorischen Kritik', unter die neben emendierenden Eingriffen auch die Konjektur zu zählen ist, führen zu einer ‚Bestechung des Auges'.[144] Gelesen wird dann nämlich ein editorisches Komposit, das zunächst fälschlich als Ausdruck des Autors aufgefasst werde und so das Verständnis entscheidend präge. Der nachträgliche Ausweis der Eingriffe etwa in einem Apparat kann diese ‚Bestechung' nicht mehr rückgängig machen. Keineswegs verwirft er damit philologische Praktiken der Rekonstruktion, sie müssen aber unmittelbar sichtbar gemacht, am besten sogar vom authentischen Text getrennt werden. Keinesfalls aber dürfen sie zur Vermischung von Autor- und Herausgebertext führen,[145] und damit verhindern, dass das „erste Lesen der reine Eindruck sei eines wirklich diplomat*ischen* Textes."[146] Was Schleiermacher hier als eine erstaunlich moderne textkritische Praxis einführt und an die erste Stelle der philologischen Arbeit setzt, steht auf entscheidende Weise einer philosophischen Tradition entgegen, die Hermeneutik als Teil der Logik begreift.[147] Schleiermacher geht es nämlich nicht um das (grammatisch) richtige Textverständnis, sondern um das Verständnis eines Autor-Textes.[148] Da nämlich „jedes Werk eine Einheit haben kann, die höher ist als die reine Beziehung von Stoff auf Form so ist das Gelingen der hermeneutischen Aufgabe ganz davon abhängig, ob diese richtig gefunden werde".[149] Dieser Vereinigungspunkt ist der Autor, wobei Schleiermacher einräumt, dass es vom „Werth[ ] des Schriftstellers" abhänge, welche Bedeutung man diesem Aspekt beimisst, denn „bei einem unbedeutenden

143 Vgl. wiederum Musenalmanach für das Jahr 1770, unpag. Vorrede des Verlegers.

144 SKGA II.4, S. 1102.

145 Mit Blick auf das Neue Testament meint Schleiermacher, ein Exeget „darf eigentlich nur ihnen [den Lesern, D. E.] einen diplomatischen Text geben, denn wenn er in seinen Text die Resultate seiner divinat*orischen* Kritik aufnimmt, so mag er immerhin in seinem Commentar sagen, das habe ich gemacht, die Bestechung ist dann schon vorgegangen; es ist weit besser, wenn er gesondert hält u*nd* nur einen diplomat*ischen* Text aufstellt" (SKGA II.4, S. 1102).

146 SKGA II.4, S. 1102.

147 Vgl. Scholtz: Schleiermacher im Kontext.

148 Für ihn gründet das „Verstehn der Rede" auf der angenommenen „Identität des Darstellens der Rede mit dem Denken derselben" (SKGA II.4, S. 738). Zum dialektischen Verhältnis von Allgemeinem und Individualität in Schleiermachers gedanklichem System vgl. insbes. Frank: Das individuelle Allgemeine, der es indes in einem ‚strukturalistisch-hermeneutischen Konflikt' verortet.

149 SKGA II.4, S. 903. Dass Schleiermacher hier selbst nicht immer treffsicher war, zeigt Virmond: Der fiktive Autor, am Beispiel der Edition der platonischen Dialoge.

kümmert man sich nicht darum, was er mit dem Werke gewollt".[150] Diese Hierarchie der Autoren, die bereits eine Konsequenz der Aufwertung der ‚Dichterschaft' ist, macht die Textpraktiken abhängig vom Rang des Autors. Je nach „Werth" des Verfassers wird sein Werk auf unterschiedliche Arten gelesen werden. Das richtige Lesen eines ‚wertvollen' Autors, auf das sich Schleiermacher vor allem konzentriert, besteht nun gleichsam in der komplementären Inversion der Forderung, die in Schlegels *Gespräch über die Poesie* von Marcus erhoben wird, nämlich „den Dichter selbst zu verstehen, d. h. die Geschichte seines Geistes, so weit dies möglich ist, zu ergründen"[151] und sein „Werk als Thatsache seines Lebens zu verstehn".[152]

Mit den Kontexten des Lebens, des Publikums und der Entstehungszeit[153] betont Schleiermacher einen bis dahin von der Philologie häufig gering geschätzten Aspekt, jedenfalls einen, den man außerhalb der eigentlichen Aufgabe der Kritik verortete. Freilich findet sich die entscheidende Frage, „wie es anzufangen ist, daß man den Sinn eines Textes mit Gewißheit treffe",[154] bereits im *Weg zur Gewißheit und Zuverläßigkeit der menschlichen Erkenntnis*, den der streitbare Theologe und Philosoph Christian August Crusius 1747 veröffentlichte. Auch für ihn ist der Autor eine Kategorie der Interpretation – allerdings eine, der ein bestimmter, dezentraler Platz zugewiesen wird. „Mit der grammatischen und logischen Interpretation", hält er fest, „welche sich nach gewissen Regeln richtet, verwirre man nicht die avthentische Interpretation, welche nur eine nähere Bestimmung ist, in was vor Verstande und mit was vor Einschränckung man seine Worte angenommen wissen wolle".[155] So komme es zwar „auf die Beschaffenheit der redenden Person an, was vor einen Begriff man sich von derselben zu machen habe."[156] Dieses Bild von der sprechenden Instanz dient vor allem dazu, Fehllesungen aufgrund bestimmter Idiosynkrasien des Wortgebrauchs, der Fähigkeiten und des (beschränkten) Wissens der Autoren zu vermeiden. Denn aufgrund solcher Eigenheiten „müssen oft einerley Worte gantz verschiedentlich ausgeleget werden".[157]

Während der Verfasser bei Crusius zur interpretatorischen Festlegung einzelner Stellen dient, wird er bei Schleiermacher zum Fundament der gesamten philologischen Operation. Es ist für ihn daher auch deshalb essentiell, den ursprüng-

150 SKGA II.4, S. 903. Zur Trias von Gelegenheitsschrift, Studium und Werk, auf der dieses Argument beruht, vgl. SKGA II.4, S. 899–902.

151 A III.2, S. 171 und KFSA I.2, S. 340.

152 SKGA II.4, S. 903.

153 SKGA II.4, S. 758: „Ich muß die Beschaffenheit des Publicums und Schriftstellers heraussuchen, muß wissen was in dem Moment der Rede in dem Lebenskreise des Verfassers war und was sein Publicum war, eher kann ich nicht anfangen."

154 Crusius: Weg zur Gewißheit, S. 1089, § 635.

155 Crusius: Weg zur Gewißheit, S. 1084, § 631.

156 Crusius: Weg zur Gewißheit, S. 1085, § 633.

157 Crusius: Weg zur Gewißheit, S. 1085, § 633.

lichen Text herzustellen, weil darin die Individualität des Autors lesbar bleibt.[158] Der entscheidende Schritt in seinem kritischen Verfahren, das auf die Säuberung des authentischen Autortextes zielt, ist denn auch das „Lesen d*er* Schrift".[159] Stoße Schleiermacher dabei „auf solche Stellen, die es mir schwer wird als Worte d*iese*s Verfassers zu denken,"[160] oder gar auf eine Stelle, die „mit dem Begriffe des Verfassers in Widerspruch steht",[161] dann entstehe ein Zweifel, der einen Revisionsgang motiviert und eine neue Entscheidung „über d*a*s Diplomatische" nötig macht.[162] Die ‚diplomatische Kritik' der Handschriften soll so die Einheit des Autortextes aus der materiellen Überlieferung (wieder-)herstellen. Wo das aufgrund fehlender Authentizität der Überlieferung nicht zweifelsfrei möglich ist, setzt ein für stilistische und gedankliche Devianzen sensibilisiertes Lesen als Korrektiv ein, das sich als Reduktionsvorgang darstellt. Denn es seien zunächst die „Störungen"[163] aufzufinden, die etwa von späteren Zusätzen hervorgerufen werden, und es wird dann erst zu entscheiden sein, ob sie „ächt"[164] sind oder ob man sie „für Fremdes zu erklären" hat.[165] Die von der ideellen Konstruktion eines ‚gewissen Verfassers'[166] ausgehende Lektüre eines ansonsten vollständig verständlichen Textes kann also inhaltlich und sprachlich einwandfrei sein, aber auktoriale Inkonsistenzen aufweisen und so die für die grammatische und logische Kritik bereits geklärte Frage erneuern, „ob es d*a*s Urspr*ün*gliche ist oder nicht".[167] Eigenes und Fremdes zu scheiden, Echtes vom Unechten zu säubern, wird bei Schleiermacher daher auch zum Pensum einer „psychologische[n] Interpretation",[168] die

158 So sei jeder Mensch „ein besondrer Ort, in dem sich die Sprache kund gibt, aber umgekehrt ist auch die Sprache ein Werk derer, die sie gesprochen haben, und so wird die Sprache ein Abbild der Redenden, der Spiegel in dem sich der einzelne Mensch abspiegelt" (SKGA II.4, S. 734).

159 SKGA II.4, S. 1105.

160 SKGA II.4, S. 1105

161 SKGA II.4, S. 1107

162 SKGA II.4, S. 1105.

163 SKGA II.4, S. 1105.

164 SKGA II.4, S. 1106; später bezeichnet er das Verfahren der Abgleichung von Werken eines *Œuvres* als „Analogie" (SKGA II.4, S. 1114).

165 SKGA II.4, S. 1107.

166 SKGA II.4, S. 1105.

167 SKGA II.4, S. 1105. Schleiermacher verfolgt darin auch das Projekt einer „Universalisierung des editorischen Verdachts. Erst dort, wo ein Verdacht an der Echtheit eines Dokumentes bzw. seiner Teile besteht, kann die kritische Arbeit beginnen und um sie wissenschaftlich zu betreiben, darf man nicht warten bis einem ein Verdacht kommt, der Verdacht ist zu suchen" (Schmidt: Die Kunst der Kritik, S. 107).

168 SKGA II.4, S. 1108. Eine philosophische Kontextualisierung von Schleiermachers hermeneutischem Interpretationsbegriff versucht Bowie: Aesthetics and Subjectivity, bes. S. 188–191, der indes Schleiermachers Position mit jenen von Kant, Wittgenstein, Lyotard und Davidson ohne allzu große Rücksicht auf die jeweiligen historischen Kontexte akkordiert.

freilich eine „große Vertrautheit mit einem Schriftsteller“[169] voraussetzt – also genau jene Lesehaltung der Nähe anempfiehlt, die auf so aufsehenerregende Weise seit den 1770er Jahren von den poetischen Texten selbst propagiert wurde.[170]

Schleiermacher benennt indes eine Schwierigkeit, die sich unweigerlich an dieses Verfahren knüpft. Denn wenn es für die kritische Operation entscheidend ist, sich mit dem Autor vertraut zu machen, dann muss insbesondere die falsche, aber auch die zweifelhafte Zuschreibung eines Textes zum Problem werden: „Das Auge ist auf urspr*ün*gliche Weise bestochen, wo der Nahme des Verfassers dem einzelnen Werke wie der ganzen Sammlung beigelegt ist. Ebenso, so wie ein Verdacht gegen d*ie* Sammlung ist, so ist das Urtheil d*urc*h d*iese*n Verdacht bestochen“.[171] Der Autorname setzt das entscheidende Signal, er verändert die Haltung zum Text und damit auch dessen Bedeutung und Verständnis. Hierin ist zugleich ein von Schleiermacher selbst nicht wahrgenommenes Problem angesprochen, das sich an das Auseinanderstehen von Verfasserschaft und Autorschaft knüpft: Wenn mehrere oder andere Verfasser einen Text schufen, als er selbst anzeigt, kann er kaum ‚richtig‘ gelesen werden. Dass in seiner Anleitung zur philologischen Praxis, die sich ebenso gut als Theorie der Autorschaft lesen lässt, ausgerechnet der *geschriebene* Name – also ein von derselben initialen Unsicherheit wie der gesamte Rest geprägter Textteil – als Chiffre der Einheit des Verfassers figuriert, wird von Schleiermacher dabei kaum reflektiert. Dennoch kommt diesem geschriebenen Namen größte Bedeutung zu. So stellt sich Schleiermacher, als Vorlage zu einem klärenden Exkurs, zunächst selbst die „Fr*a*ge, was hat denn eigentlich u*nd* unter welchen Umständen ein Interesse, von wem eine Schrift herrühre?“[172] Seine Version der erst viel später berühmt gewordenen Frage „Wen kümmert’s, wer spricht?“[173] beantwortet er mit einem seiner vielen hypothetischen Exempel: „Nehme ich […] eine Sammlung von Schriften, die Einem Verfasser angehören soll, so hat es großes Interesse, weil d*ie* Einheit d*e*s Verfassers dad*urc*h bestimmt wird.“[174] Der Verfasser konturiert sich für den Leser durch die Zusammenziehung seiner Schriften zum *œuvre*; sein Name erhält Bedeutung, indem er zum Verweis auf diesen Autor-Werk-Komplex wird.

---

169 SKGA II.4, S. 1109.

170 Vgl. etwa Kittler: Autorschaft und Liebe, Alewyn: Klopstocks Leser, und Spoerhase: „Manuscript für Freunde“. Szondi: Schleiermachers Hermeneutik heute, S. 108 f., sah 1970 „Schleiermacher als möglichen Lehrmeister für eine noch ausstehende neue Interpretationslehre, zu deren Ausarbeitung die Literaturwissenschaft mit der neueren Sprachwissenschaft sich verbünden muß, um über jene heute übliche Praxis der Interpretation hinauszugelangen, die meist wenig mehr ist als der Rechenschaftsbericht eines Literaturgenießenden“.

171 SKGA II.4, S. 1112

172 SKGA II.4, S. 1115

173 In der korrigierten Version der Neuausgabe Foucault: Schriften I, S. 1003, lautet das Beckett-Zitat „‚Was liegt daran wer spricht?‘“

174 SKGA II.4, S. 1115.

Diesem Werk*zusammenhang* aller authentischen Texte kommt deshalb besondere Bedeutung zu, weil sich die einzelnen Schriften voneinander unterscheiden und ihre Zusammenschau daher eine Komplizierung des Autors *qua* Pluralisierung ermöglicht. Erst in diesem kompositorischen Verhältnis zum Ganzen entwickelt die einzelne Schrift ihr volles Bedeutungspotenzial, denn „gehört eine Schrift ihm [dem Autor; D. E.] an so gehören auch d*ie* Gedanken […] in sein geistiges Leben […], also in dem Maaße als eine Schrift Etwas enthält verschieden von andern Schriften desselben Verfassers, sofern sie zur Vollständigkeit des Bild*e*s von ihm beitr*a*gen muß, so ist sie allerd*in*gs von Interesse".[175] Denkt man sich dagegen „eine einzelne Schrift, die einem Verfasser beigelegt ist, von dem nichts Andres vorhanden ist, da ist es allerd*in*gs ga*nz* gleichgültig, ob d*ies*e*s* oder jenes übrigens ganz unbekannte Individuum Verfasser d*er* Schrift sei".[176] Wenn der Text keine Verbindung zu weiteren Texten und Kontexten hat, ist auch der Name seines Autors als einheitsstiftender Signifikant überflüssig; der Text chiffriert dann selbst den Autor.[177] Es kann daher „Umstände geben, wo es ganz gleichgültig ist, ob er D*ieser* oder jener ist[,] es ist d*ie* Persönlichkeit ganz gleichgültig".[178] Schleiermachers Philologie zeigt sich in diesem Sinn äußerst sensibel für die Gebrauchskontexte der von ihr behandelten Schriften.[179] Die Relevanz der Frage „nach d*er* Persönlichkeit d*e*s Verfassers"[180] hängt damit ganz von dem Interesse ab, das der Philologe mit der Schrift verbindet und es gibt daher „Umstände unter denen sie von größter Wichtigkeit ist u*nd* andre wo von gar keiner".[181]

Es zeigt sich hier besonders deutlich, dass Schleiermacher zwar auf eine allgemeine Methode zum philologischen Umgang mit Texten aller Art zielt, sie aber speziell am Beispiel des Neuen Testaments entwickelt – und dass er dies vor Publikum tut. Die Zuhörer seiner theologischen Vorlesung denkt er sich mit einigem Recht auf einem gemeinsamen „protest*antischen* Standpunkte",[182] der eine Lektüre der biblischen Texte unter dem Gesichtspunkt der Autorschaft nicht nur möglich, sondern vielfach sogar nötig macht. So hätten die Katholiken ein unproblematisches Verhältnis zur Bibel als Text, „denn d*er* Canon ist ein Werk der Kirche",[183] also das eines kollektiven Autors. Die Autorität des Heiligen Stuhls verhindert

175 SKGA II.4, S. 1115.
176 SKGA II.4, S. 1115 f.
177 Das ist auch in der Kunstgeschichte ganz ähnlich, wo unbekannte Maler nach ihren Werken benannt werden, nach dem Muster „der Meister der xxx".
178 SKGA II.4, S. 1116.
179 Vgl. dagegen den expliziten Versuch, Schleiermachers Thesen überhistorisch zu verstehen bei Bowie: Schleiermacher.
180 SKGA II.4, S. 1117.
181 SKGA II.4, S. 1116.
182 SKGA II.4, S. 1117.
183 SKGA II.4, S. 1117.

weitgehend die forschende Frage nach den Verfassern der biblischen Texte. Für protestantische Leser stellt sich derselbe textuelle Komplex ganz anders dar, weil er einer Lektüre unterworfen werden muss, deren Regeln „d*ie*selben wie in jeder andern Literatur" sind.[184] Indem Schleiermacher aber die Bibel nachdrücklich als *Text* betrachtet, ergibt sich eine prekäre Situation, die in den Kern des Problembereichs weist, der die Kollektivität um 1800 auszeichnet. Denn zunächst ist das Neue Testament eine Sammlung, aber eben nicht die „Sammlung von Schriften Eines Verfassers", sondern es stellt „einestheils eine Sammlung von Sammlungen" und „anderntheils einzelne Schriften differenter Verfasser" dar.[185] Während also die Bibel für den katholischen Leser durch die Autorität des Kanons Homogenität gewinnt, begegnet der protestantische allenthalben heiklen Pluralisierungen, Vermittlungen und Vermischungen, durch die der Text disparat wird und nur als Kollektiv, als Sammlung ‚werkhaft' werden kann. Die kritische Lektüre beginnt, sich dabei an sich selbst aufzuhalten, weil sie stets reflektieren muss, inwieweit sie selbst der eben vorliegenden Passage angemessen ist. So offenbare das Sammelwerk durchaus unterschiedliche Textcharakteristika und man müsse jeden Teil „nach seiner Weise beurtheilen".[186] Eine protestantisch-philologische Lektüre nach Schleiermacher muss daher gleich zu Beginn die Frage nach dem Ursprung und der Autorschaft jedes biblischen Textteils stellen, um überhaupt eine angemessene Lektürehaltung einnehmen und so zu einem adäquaten Verständnis gelangen zu können.[187]

4.5 Der Autor, eine Homerische Frage. Verhandlungen von Authentizität und Kollektivität zwischen Wolf und Schleiermacher

Indem Schleiermacher die Bibel jenem emphatischen Begriff von Literatur unterwirft, der die ‚Autorität' an die ‚Aechtheit', die Bedeutung an den auktorialen Ursprung bindet,[188] wird sie zum Sammel-Werk mehrerer Verfasser und gewinnt damit eine Struktur, die ihn selbst bereits an die „große Homer*ische* Fr*a*ge"[189] erinnerte. Aus dieser Nähe zu einem selbst prekären literarischen Text ergeben sich aber bedrohliche Bruchlinien. Denn Schleiermacher greift in seinem methodologischen Versuch nicht zuletzt deshalb auf einen Literaturbegriff zurück, den nicht

184 SKGA II.4, S. 1122.
185 SKGA II.4, S. 1118.
186 SKGA II.4, S. 1118.
187 Man könne „eine Duplicität unterscheiden an die man damals gar nicht dachte, nämlich das Interresse an den Urhebern der Schriften sofern sie Apostel waren und an den Schriften sofern sie kanonisch waren, was damals gar nicht unterschieden wurde" (SKGA II.4, S. 1132).
188 Vgl. SKGA II.4, S. 1118–1122.
189 SKGA II.4, S. 1123.

nur der geniezeitliche Herder, sondern auch die Frühromantiker nachdrücklich propagierten, um den Autor als intellektuelles wie intentionales Zentrum zu setzen.[190] Nur eine solche Vorstellung von der mentalen Einheit, Kontinuität und Handlungsfähigkeit der Person kann Zweifel, sogar Korrekturen an einem kanonischen Text veranlassen, wenn dieser „in Widerspruch" zu dem Bild steht, das sich der Kritiker vom Verfasser gemacht hat.[191] Gerade die 1795 in Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum* so folgenreich neugestellte ‚Homerische Frage' musste nun aber zur Herausforderung für Schleiermachers Literatur- und damit Lektüreverständnis werden.[192] Denn mit Blick auf den antiken Epiker stellt sich die Frage nach der Übereinstimmung von der Einheit des Textes mit der Einheit des Autors neu.[193] Dieser auf eine Kongruenz von textueller und personaler Einheit zielende Lesemodus ist für christlich-religiöse Zusammenhänge freilich problematischer als für literarische. Doch auch die Rolle des literarischen Kanons bzw. seine Einflüsse auf die symbolischen Ordnungen, die sich insbesondere an den im 18. Jahrhundert zu beobachtenden Verschiebungen (etwa von den französischen Klassikern hin zu Shakespeare) nachvollziehen lassen, erzeugen nicht zu unterschätzende Widerstände. Jede Rekonfiguration vor allem der sichtbarsten Marksteine, unter die Homer in jedem Fall zu zählen war, berührt die Grundlagen kultureller Selbstverständigung. Daraus erklärt sich auch die Brisanz der Frage, ob es sich etwa bei Homers *Ilias* um „Ein Gedicht, das mit der Absicht Eins zu sein von Einem successive gedichtet ist", handelt oder doch vielmehr um die „Zusammenstellung einzelner Stücke" – und was es letztlich bedeutet, wenn damit „d*a*s G*an*ze später" verfertigt ist „als d*ie* einzelnen Theile".[194] Gerade von dieser Frage, die Schleiermacher gar nicht mehr der auf die Textgestalt bezogenen ‚philologischen', sondern bereits der ‚historischen Kritik' zurechnet,[195] die „eigentlich mit Ermittlung von Thatsachen zu thun hat",[196] geht erhebliche Unsicherheit aus, da nicht klar ist, was einen Text, der von *einem* Autor „mit der Absicht Eins zu sein" geschrieben wurde, von einem kollektiven, vielleicht sogar von mehreren interferierenden, einander ins Wort fallenden oder gegenseitig korrigierenden Verfassern geschriebenen Text unterscheidet. Wenn es auch formal nicht vom individuellen absteht,

190 Vgl. auch Schmid/Schweikard (Hg.): Kollektive Intentionalität.

191 SKGA II.4, S. 1107.

192 Zu Wolfs Bedeutung für die Entwicklung der Editionsphilologie vgl. auch Landfester: Editionsphilologie als Kulturwissenschaft?

193 Nach Berges: Kollektive Autorschaft, S. 30, sei zumindest das Alte Testament keine „Autorenliteratur", die Namen der einzelnen Bücher verwiesen vielmehr auf Autoritäten: Die Biographisierung setzt sich erst in hellenistisch-römischer Zeit durch. Erst dann werden aus den Autoritäten Autoren!"

194 SKGA II.4, S. 1123.

195 Vgl. dazu Schleiermachers am 30. März 1830 gehaltenen Vortrag „Ueber Begriff und Eintheilung der philologischen Kritik", SKGA I.11, S. 645–656, bes. S. 651–654.

196 SKGA II.4, S. 1123.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

verliert sich beim kollektiven Werk immerhin die Option, es als Ausdruck und Spiegelung des Autors, als Teil seiner Substanz zu lesen.

Die Homerische Frage, wie sie sich hier für Schleiermacher stellt, ist damit keine rein philologische, sondern eine, die sich im Schnittpunkt antiquarischer, philologischer, theologischer und nicht zuletzt literarischer Diskurse befindet. Im Schlaglicht dieses Gemenges können dann die ‚synoptischen Evangelien' als Analogon der Homerischen (vielleicht sogar schon: diaskeuastischen) Epen erscheinen. Wolf gibt in seinen *Prolegomena* eine Diomedes zugeschriebene Anekdote wieder, die von einem entscheidenden Bruch in der Überlieferung berichtet: „Nachdem Homers Werke durch Feuer, Erdbeben oder Wasser vernichtet worden waren, habe Pisistratus die Verordnung erlassen, man solle aus ganz Griechenland alle sich irgendwo vorfindenden Reste der Homerischen Dichtungen zu ihm bringen."[197] Durch Befehl des Tyrannen also kamen Textreste unterschiedlicher Größe, die sich ursprünglich der Verschriftlichung einer mündlichen Überlieferung verdankten, aus verschiedenen Herkunftsorten, mithin aus potenziell unterschiedlichen Überlieferungssträngen nach Athen. Aus dieser disparaten Aggregation wurde unter Aufwendung einer erheblichen Reinigungsarbeit ein erster Text rekonstruiert, der freilich bereits weit von dem imaginierten Ursprung entfernt war, den man sich seit der Antike Homer zu nennen angewöhnt hatte. Bereits in Wolfs ironisierender Wiedergabe gerät die biblische Überlieferungs- und Kompilationspraxis in erkennbare Nähe zur Homerischen: „Nach Entgegennahme und Sammlung aller dieser Verse habe er sofort 72 Grammatiker (man hört hier die Fabel des Aristeas von den 72 Bibelübersetzern) zusammengerufen und dieselben beauftragt, diesen Mischmasch in die richtige Ordnung zu bringen."[198] Die endgültige sprachlich-stilistische Glättung des bereits grundsätzlich geordneten Textes schreibt Wolf dann den Diaskeuasten zu, die man eben „nicht für irgendwelche unbekannte Herausgeber kritischer Rezensionen zu halten hat (für welche andre Bezeichnungen gebräuchlich sind), sondern für die Vollender oder Überarbeiter, welche entweder zusammen mit Pisistratus oder bald nach ihm mit demselben Werke sich beschäftigen".[199] Was Wolf hier in der Vorrede zu seiner eigenen Homer-Ausgabe erzählt, ist die Geschichte einer Dissoziation. Denn um „den Homer-Text in unveränderter Treue und echt Homerischer Sprache zu geben, setzten vielleicht manche ihr ganzes Können ein, aber noch mehr Arbeit mußten sie aufwenden, damit der Text an jeder einzelnen Stelle sich ähnle und des Homer würdig erscheine, indem sie oft viele Verse fortließen und anderswo eine glänzende Darstellung, wo eine solche fehlte, hinzufügten".[200]

197 Wolf: Prolegomena zu Homer.
198 Wolf: Prolegomena zu Homer, S. 163.
199 Wolf: Prolegomena zu Homer, S. 165.
200 Wolf: Prolegomena zu Homer, S. 179.

Wolfs Rekonstruktion der herausgeberischen Tätigkeiten, die den Text dem homerischen ähnlich und würdig *erscheinen* lassen wollten, ist bemerkenswert, weil sie analysiert, wie dadurch – in Schleiermachers Worten – ein initialer ‚Betrug des Auges' vorgenommen wird. Indem die Herausgeber den Autor imitieren, fingieren sie Authentizität und gaukeln damit dem Leser eine auf *einen* Verfasser zurückgehende textuelle Einheit und Homogenität vor, wo eigentlich von vielen Händen konjektural geschlossene Lücken dominieren. Gerade die virtuelle Annäherung führt so zur realen Entfernung vom ursprünglichen Text, auf den die Anstrengungen eigentlich gerichtet waren: „Recht weit waren jene noch von dem ersten Bestreben entfernt, welches sich ängstlich davor hütet, etwas andres als ein von dem Autor selbst geschriebenes Wort in den Text zu setzen", und Wolf erkennt darin „mehr von der dichterischen als von der handschriftlichen Textverbesserung".[201] Er wolle damit aber gar nicht behaupten, „die guten und sorgfältigen Verbesserer hätten weder alte und vorzügliche Handschriften benutzt, noch durch ihre Vergleichung die echte Form des Textes zu ergründen gesucht. Aber ‚echt' war für sie diejenige, welche sich nach ihrem Gefühl für den Dichter am meisten schickte."[202] Mit sicherem Gespür für die Wandelbarkeit der kritischen Diskurse und der Paradigmen des Lesens[203] bemerkt er eine historische Verdopplung des Begriffs der Echtheit. Die philologische Rekonstruktion der schriftlichen Überlieferung, also die Aneinanderreihung schreibender und abschreibender Hände, das Herauspräparieren einer sichtbaren Spur leiblicher Praktiken der Überlieferung, durch die sich eine Kette korrespondierender Körper bis zum Mund des ersten Sängers imaginieren ließ, wird hier als das moderne philologische Paradigma einer Authentizität des Textes eingesetzt. Diese Authentizität des Textes aber gerät nun mit der überkommenen, weil selbst weniger kritisch als dichterisch wiederherzustellenden Authentizität des Autors in Widerstreit.[204]

201 Wolf: Prolegomena zu Homer, S. 180.

202 Wolf: Prolegomena zu Homer, S. 203.

203 Vgl. Darnton: Erste Schritte zu einer Geschichte des Lesens, S. 133: „Lesen hat eine Geschichte. Es fand nicht immer und überall auf dieselbe Weise statt."

204 Der Text erhält damit eine historische Authentizität, eine Verweiskraft, die auf seine Entstehensbedingungen und nicht unbedingt – wie im Fall der Abschrift – auf den Urheber gerichtet sein muss. Bereits Jacob Grimm überträgt dies auf die philologische Praxis. Vgl. den die Akribie seiner diplomatischen Umschrift des Quellentextes begründenden Abschnitt im Nachwort zu Grimm/Grimm: Der arme Heinrich, S.139–145. Sein Bruder Wilhelm spitzt in seinem Brief vom 8.1.1815 die daraus zu ziehende Konsequenz problematisierend zu: „In dem Leben jeder Sprache zeigt sich, wie in jeglichem etwas, das man immerhin etwas Zufälliges nennen kann […]. Die Frage ist, sollen wir, was wir als zufällig erkannt, bei der Behandlung des Gedichts auswerfen? Du sagst nein […]. Indem Du also aus Furcht gar nichts anrühren willst und in jeder Verschiedenheit ein Zeichen der Eigentümlichkeit siehst, wirst Du notwendig (folgerecht) darauf geführt werden, die Handschriften mit allen Zeichen der Verkürzungen usw. wiederzugeben" (Grimm/Grimm: Briefwechsel, S. 398). Janßen: „Findet den, der es gemacht hat!", S. 24, schließt daraus, dass für Grimm

Gerade der Modellfall der *Prolegomena*, die an einem zentralen Bezugspunkt des literarischen Diskurses einen historischen Wechsel des Authentizitätsparadigmas sichtbar machen und damit zugleich ein wesentliches Merkmal in der Vorstellung von Autorschaft im 18. Jahrhundert konturieren, gibt Schleiermacher Anlass, die problematische Genese des Neuen Testaments erneut zu reflektieren. Wie bei den homerischen Epen gab es auch hier einen ersten Kompilationsprozess, der zunächst an der Authentizität der Texte orientiert war. Anschließend wurde das Textkorpus aber einem Überarbeitungs- und Verknappungsprozess unterworfen, der es zu einem mit eigener Autorität ausgestatteten, kanonischen Werk machte. Spätere Zweifel an der ursprünglichen Authentizität der einzelnen Texte, die sich aus einer philologischen Revision ergaben, kamen durch diese Werk-Autorität in eine schwierige Situation. Denn aus Schleiermachers Perspektive wurde „die Sache so gestellt, als ob es ein Proceß wäre, daß die, die die Aechtheit behaupten ihn schon gewonnen, und die ihn bekämpfen, denen liegt ob erst zu beweisen".[205] Das Bild der schlagseitigen Verhandlung, das hier aufgerufen wird, macht eine strukturelle Verbindung zwischen Neutestamentarischer und Homerischer Frage sichtbar. Denn beide ‚Werke'[206] konstituierten sich erst in der Aneinanderreihung unterschiedlicher medialer Überlieferungsformen und in der Konfrontation diverser poetischer, kopierender und edierender Textpraktiken, die von mehreren Akteuren mit je eigenen Intentionen und Interessen ausgeübt wurden. So problematisch ihre Entstehung, Überlieferung und Zusammenstellung auch gewesen sein mag, nach der Konsolidierung der Textkonvolute zum Werk sind diese Prozesse nur gegen den Widerstand der religiösen bzw. philologischen Kanonisierung erneut kritisch befragbar geworden. Die Diskrepanz zwischen den homerischen Epen als Werke, die unter die ersten und wichtigsten Beispiele der Produktivkraft eines ‚original genius' gezählt wurden,[207] und dem problematischen Textbefund der Überlieferung interessierte Schleiermacher dabei besonders. Denn die Epen seien in Ermangelung einer tauglichen Schriftkultur zunächst oral tradiert worden,[208] woraus er schließt, „daß die Verbreitung auf dem Wege münd-

---

„potentiell jedes Merkmal einer Handschrift einen sinntragenden Formaspekt des Gedankens" darstellt. Später wird SKGA II.4, S. 1102, ebenfalls für eine diplomatische Wiedergabe plädieren, um einer ‚Bestechung des Auges' durch einen konjektural erstellten Text vorzubeugen.

205 SKGA II.4, S. 1133.

206 Der Werkstatus ist hier freilich jeweils ein anderer, zumindest bis um 1800. Denn solange Homer als individueller Autor der Epen angesehen wurde, waren diese auch als Autor-Werke konzipiert, während das Neue Testament immer entweder als Werk mehrerer Autoren oder als ‚autorloses' Werk angesehen wurde.

207 Vgl. Wood: A Comparative View.

208 Er will es in Bezug auf die homerischen Epen „ganz unentschieden" lassen, „ob wir voraussetzen können, d*a*ß zu der Zeit, in welche der gesetzt wird, dem wir d*ie*se Werke beil*e*gen, er des Schreibens kundig gewesen u*nd* er selbst habe schriftlich seine Schriften abfassen können" (SKGA II.4, S. 1124). Es ist eine gängige Position der Zeit, die Schriftkundigkeit Homers zu bestreiten. Schon

licher Ueberlieferung größer gewesen; mündlich konnten sie aber nicht als Ein Ganzes überliefert werden; da ist von selbst deutlich, es konnte in Einem Acte nicht geschehn; so wie man aber an eine Zertheilung denkt, so ist es nothwendig eine vollständige wie eine unvollständige Ueberlieferung anzunehmen".[209]

Die angenommene Medialität führt zu einer Pluralisierung und zugleich qualitativen Differenzierung des Textes. Denn wenn an die Stelle des Textganzen ein Kollektiv aus unterschiedlich großen Partikeln tritt, rücken die überlieferten Teile verstärkt in den Blick. Zugleich wird damit aber auch die Authentizität jeder Überlieferung in Frage gestellt, die sich nun durch ihre Einfügbarkeit in einen Gesamtkontext legitimieren muss. Indem man nun nicht mehr einen Autortext von den Verunreinigungen der Überlieferung zu säubern, sondern potenziell mehrere unbekannte Akteure anzunehmen hat, die den Text aktiv und mit unterschiedlichem Anspruch an Autorschaft verändert haben könnten, ist das philologische Geschäft erheblich komplizierter geworden. Eine solche Situation könnte freilich die methodologische Trennung „in eine Kritik, die es mit den Werken das heißt dem Gedankengehalt zu thun hat, und die es mit den Abschriften d. h. dem Bezeichnungsgehalt zu thun hat"[210] motivieren, wenn diese Differenz aus Schleiermachers Sicht nicht schon durch die Frage aufgehoben würde, dass es im einen wie im anderen Fall darum geht, den Urheber des Textes wie der nachträglichen Veränderungen zu ermitteln.

Trotz aller Kritikpunkte im Detail sind Wolfs *Prolegomena* für Schleiermacher deshalb so wichtig,[211] weil sie die Identifizierung bzw. Zuschreibung als die zentrale kritische Operation sichtbar macht, „denn welche Operation der philologischen Kritik ließe sich nicht darauf zurükkführen verschiedene Urheber zu unter-

in der Vorrede zur deutschen Übersetzung von Woods berühmtem Buch über das Originalgenie Homers findet sich die Feststellung: „Sehr wahrscheinlich ist es, daß Homer seine Gedichte nicht geschrieben, und daß man zu seiner Zeit noch von keinem Alphabet gewußt hat." (Wood: Versuch über das Originalgenie, S. 25 f.) Neuere archäologische Funde erhärten die schon früher geäußerte Vermutung, dass bereits zu Homers Zeiten ausreichend potente Aufzeichnungssysteme für eine autorisierte Niederschrift der Epen zur Verfügung standen. Vgl. Rösler: [Art.] Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

209 SKGA II.4, S. 1124.

210 Schleiermacher: Ueber Begriff und Eintheilung der philologischen Kritik, SKGA I.11, S. 654.

211 Die Bedeutung wird nur eingeschränkt, aber nicht aufgehoben durch den Umstand, dass Wolf „gerade über das, was im Kern von Schleiermachers Interesse stand, nämlich den individuellen Autor, hinaus in ein Gebiet anonymer Literaturgeschichte" wies. Nach Virmond: Statische und Dynamische Hermeneutik, S. 180, sei Schleiermacher diese Vorstellung „unheimlich" gewesen „und man kann sich sogar vorstellen, dass er die Wolffsche [sic] These geradezu ablehnte". Belege für diese Ablehnung finden sich indes weder bei Virmond noch anderer Stelle. Birus: Die Aufgaben der Interpretation, S. 58, betont dagegen die Anregungen, die Schleiermacher aus Wolfs Arbeiten gezogen hat.

scheiden.“[212] Das kann dazu dienen, Kontaminationen aufzuspüren, aber eben auch dazu führen, einen Text als Kollektivwerk zu erkennen. Wie die Diaskeuasten-These einen reflektierteren Umgang mit den homerischen Epen motiviert, so findet man auch Hypothesen über die Entstehung des Neuen Testaments, die die „Einheit des Buchs bis auf einen gewissen Grad aufheben“, weil sie darauf hinweisen, dass aus den kompliziert überlieferten (und auch mündlich tradierten) Evangelientexten „verschiedene Personen auf verschiedene Weise ein G*an*zes gemacht“ haben.[213] Die Einheit des Buches wird aufgehoben, weil sie sich nicht aus derjenigen des Verfassers ableitet, wie es auch das Kreativitätsdispositiv des späten 18. Jahrhunderts vorsieht.[214] Von problematischer Kollektivität sind die Evangelien aber nicht erst deshalb, weil sie bisweilen voneinander abweichen, sondern bereits deshalb, weil sie zum Teil uneigentliche Rede sind und sein müssen, indem sie die Äußerungen Christi überliefern. Das Bedrängende am Problem der Kompilation kollektiver Texte zum Neuen Testament gründet dann nicht zuletzt darin, dass es aufs Engste verknüpft ist mit der Frage nach dem „Grad d*er* Zuverlässigkeit, mit der d*ie* Rede Ch*ris*ti überliefert ist“.[215]

Indem das Neue Testament auf verschiedene Arten und sogar von verschiedenen Akteuren als ‚Ganzheit‘ hergestellt wurde, geht es aus Sicht einer an der Literatur geschulten hermeneutischen Philologie um die „Wiederherstellung einer Thatsache aus mangelhaften oder widersprechenden Indicien oder Zeugnissen“.[216] Gehe man davon aus, „d*aß* eine Thatsache ein Einzelnes ist in einem G*an*zen, so entsteht d*ie* Fr*a*ge, ist d*ie*ses G*an*ze nur ein bloßes Aggregat von solchen Einzelheiten, u*nd* wollte man d*a*s bejahen, so höbe man alle Geschichte eigentlich auf, jedes geschichtliche Moment in seiner Totalität wäre ein zufälliges, u*nd* jede Entwicklung eines Punkts in einer Zeitreihe nur zufällig“.[217] Für Schleiermacher ist klar: „d*a*s kann nie gesagt werden“, und er begegnet der aus dem textuellen Befund entspringenden Verunsicherung mit der methodologischen Prämisse des historischen ‚Gesamtzustands‘, in dem sich einzelne ‚Tatsachen‘ verorten lassen müssen, um anerkennbar zu werden. Daher müsse jeder „Gesammtzustand […] in gewissem Grade eine Einheit sein, u*nd* die einzelnen Thatsachen s*ic*h in ihm begreifen lassen. Soll d*ie* Thatsache aus solchem Zustande wie das gegebene s*ic*h herstellen lassen, so kommt es darauf an, den Gesammtzustand, in den die Thatsache gehört,

212 SKGA I.11, S. 655.

213 SKGA II.4, S. 1125.

214 Die philologische Begründung Schleiermachers zielt darauf, dass der Text „nicht Ein Gebiet von Analogien des Sprachgebrauchs“ bilde, wenn er „nicht von Einer Hand ist“, und damit die einfache ‚grammatische‘ Identifizierung „unsicher“ wird. Vgl. SKGA II.4, S. 1125.

215 SKGA II.4, S. 1126.

216 SKGA II.4, S. 1126.

217 SKGA II.4, S. 1126

aufzufassen".[218] Die Auffassung des Gesamtzustands ist aber im Grunde seine Hypostasierung, denn die „Aufgabe besteht darin, in Beziehung auf d*ie* streitige Fr*a*ge einen Gesammtzustand zu construiren, in dem man feste Punkte hat um d*a*s Zweifelhafte zu beurtheilen, in sofern sie in Einen Gesammtzustand zusammengehn oder nicht".[219] Der Gesamtzustand muss damit keineswegs gegeben sein, er muss lediglich zusammenhängend, systematisch, plausibel genug erscheinen, um einzelne textuelle Tatsachen authentifizieren zu können.[220]

Die skizzierte heuristische Methodik der ‚historischen Kritik' kommt dabei streckenweise einer Reformulierung von Schleiermachers Herleitung der Werke aus der imaginativen Einheit des Dichters gleich, den er ebenfalls als organischen oder frei nach Kant: systematischen Ursprung[221] begreift. Singuläre Ereignisse sind wie isolierte Texte keine zufälligen Phänomene, sie sind „ein Einzelnes […] in einem G*anzen*".[222] Es ist nun aufschlussreich, dass Schleiermacher das Ganze als die Bezugsgröße für die Beurteilung des Lesers selbst figurieren lässt. An anderer Stelle hat er in ähnlicher Weise bereits die „Psychologische Aufgabe" des Philologen bestimmt. Er bemerkt, es sei „d*ie* erste Aufgabe, aus d*em* Werke wie es vor mir liegt, […] d*ie* Entstehung desselben zu finden, das heißt, wie d*er* Autor dazu gekommen, d*ie*sen Complexus von Gedanken selbst zur Entwicklung, Darstellung zu bringen, u*nd* was er damit gewollt, was d*er* Inhalt d*es* Entschlusses als Entschluß genommen gewesen".[223] Es wird also aus dem Werk der Autor mit seinen Intentionen erschlossen und in ein Bild gegossen, das dann wiederum zum primordialen Organisationszentrum des Textes selbst avanciert.[224] Auf diese Weise wird versucht, „aus d*em* Werke, wie es als Complexus einzelner Gedanken, einzelner Elemente vor uns liegt, die eigentliche Einheit d*es* Werkes zu finden, das

---

218 SKGA II.4, S. 1126 f.

219 SKGA II.4, S. 1129 f.

220 Dabei bleibt sich Schleiermacher durchaus bewusst, dass nicht alle philologischen Probleme auf diese Weise zu lösen sind. So reflektiert er die Schwierigkeiten bei der Beantwortung der „Fr*a*ge, wann d*er* Schriftsteller geschrieben" habe. „Das ist nicht nur bei solchen Aufgaben wie die homerische wo es zweifelhaft ist, ob es jemals eine Urschrift gab, von in den ersten Aufzeichnungen schon zusammenh*än*genden [Werken], sondern bei allen, wo d*ie* Differenzen zwischen d*em* Zeitraum, wo d*er* Schriftsteller geschrieben u*nd* den ältesten Abschriften, die wir von ihm haben, bedeutend groß sind u*nd* eine Menge von Zwischenpunkten fehlen, d*ie* Aufgaben zu lösen. Man kann nicht eher entscheiden, ob ein Fehler aus einer Handschrift herrührt von einer von anderm Charakter, der wiederum ein andrer war als der ursprünglichen Schrift, kurz da sind unbekannte Quellen von Fehlern, so d*a*ß kein Uebergang zur Urschrift ist in Beziehung auf Fehler mechanischer Irrungen, so wie jene Voraussetzung nicht zu machen ist, u*nd* so ist auch nicht immer die Aufgabe zu lösen" (SKGA II.4, S. 1038).

221 Vgl. Spoerhase: Der Plan.

222 SKGA II.4, S. 1126.

223 SKGA II.4, S. 888.

224 Wie stark diese Privilegierung des Autors vor dem Text auch noch die moderne Editorik bestimmt hat, zeigt etwa Richter: Zum Spannungsfeld der Begriffe.

was d*ie*se constituirt“. Indem er die einheitsstiftende Funktion der Imagination des Autors aufwertet, nivelliert er interessanterweise gerade jene (paratextuellen) Merkmale des Textes, an die gemeinhin diese Aufgabe delegiert wird. So „sagt man, jedes Buch hat seine Ueberschrift, welche d*ie* Einheit desselben ausdrücken soll, d*oc*h einmal haben wir es nicht allein mit Büchern zu thun, und dann gehört es gar nicht zum Begriffe eines Buchs, d*aß* eine Ueberschrift sei, und endlich drückt d*er* Titel oft gar nicht d*ie* Einheit d*es* Buches aus, weil er eben nur zufällig ist“.[225] Der Titel, zum Teil auch der vorgesetzte Autorname, alle diese bibliographischen Informationen, die zur Ermittlung und Feststellung von Umfang und Autorschaft üblicherweise in Anschlag gebracht werden, sieht man bei Schleiermacher in Zweifel gezogen. „Da sehn wir also, d*aß* […] d*ie* Ueberschrift keine Beantwortung der Frage ist. Denn nehme man auch an, d*ie* Ueberschrift sei vom Verfasser […], so ist d*oc*h noch damit gar nicht d*ie* Einheit des Werks gegeben.“[226]

Worauf der Theologe hier auch hinweist, ist die um 1800 weitreichende Verunsicherung im Umgang mit paratextuellen Angaben, der generelle Betrugsverdacht, der Druckschriften verstärkt seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert immer wieder entgegengebracht wurde und der sich zugleich als die Kehrseite der emphatischen Steigerung der Bedeutung authentischer Autorschaft erweist. Insbesondere die Herausgeberfiktion,[227] die fingierte Kollektivierung von (unbekanntem, infamem, verstorbenem usw.) Autor und aufrichtigem Herausgeber, zeigte die Virtualität der Authentizität, die unsichere Übereinstimmung zwischen dem Namen des Autors und der Person des Urhebers auf.[228] Zugleich mit der Einschränkung und Aufwertung der Handschrift zum Dichterautographen[229] geriet das Medium des Drucks so erneut unter Betrugsverdacht.

Schleiermacher gesteht damit dem Autor eine neue Rolle jenseits der typographischen Repräsentation seines Namens zu, nämlich die des Organisationszentrums seiner Werke wie seines Werks. Dies trägt der Schöpfungsideologie des Genieparadigmas Rechnung, es markiert aber vor allem auch jene diskursive Verschiebung, die fortan verhindert, dass es Literatur ohne Autor gibt (Anonymität markiert dann immer eine zu füllende Leerstelle).[230] Bei Schleiermacher zeigt sich

---

225 SKGA II.4, S. 888.

226 SKGA II.4, S. 889.

227 Vgl. Wirth: Die Geburt des Autors.

228 Die Virtualität der Herstellung eines mentalen Bildes vom Urheber durch die Lektüre vor allem von Autographen zeigt etwa das Beispiel des Philologen Ludwig Traube. In der Charakterisierung von Boll: Ludwig Traube, S. XL, wird von seinem Verfahren der Annährung an historische Handschriften berichtet: „Erst galt es, das Erstarrte wieder zu beleben, den Toten, wie er für sich einmal in einem starken Bilde niederschrieb, so lange zu kitzeln, bis er erwachte.“

229 Vgl. Benne/Spoerhase: Manuskript und Dichterhandschrift.

230 Vgl. *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 166, § 7.

die Konsolidierung ebenjener seit der Mitte des 18. Jahrhunderts unzählige Male entworfenen, meist an Schreibtische geknüpften Ursprungsszene des Textes, die mit dem Begriff des ‚Schreibens' nur unzureichend charakterisiert ist. Und es ist überraschenderweise ebendiese Vorstellung, die auch den Bundesbeschluss über das Urheberrecht von 1837 prägt.

Das Schreiben erscheint in diesem Kontext aber bereits als Werk-Praxis, indem die dichterische ‚Schöpfung' nicht auf eine Erscheinungsweise festgelegt wird, sondern der Manifestation in unterschiedlichen Formen geöffnet wird. Dichtung hält in der Vorstellung der Gesetzgeber auch der medialen Übersetzung etwa in Bücher, Manuskripte, Diktathandschriften oder Reden stand, weshalb das eigentlich durch das Urheberrecht geschützte Werk nicht an eine bestimmte Realisierungsform wie das Buch gebunden werden kann.[231] Vielmehr wird als Handlungsbeziehung zwischen Text und Autor, als relationierende Praxis des Schreibens, Autorisierens oder Zurückhaltens bestimmt, was das Werk nach sich zieht. Die Legislation greift hier aber Inszenierungen von Autorschaft aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert auf, die fälschlich als Beschreibungen von kreativen Praktiken begriffen wurden. Im Gesetz wird diese vielleicht stets nur imaginative, jedenfalls aber nicht dominante Form der Ausübung des Textherstellens normalisiert und damit zur sozialen Praxis im Sinne Jaeggis gemacht.[232] Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das Gesetz in das Schreiben eingreift, indem es den Rahmen verändert, der bestimmte Text-Handlungen als Werk-Praktiken erscheinen lässt.

4.6 Autor-Werk-Komplex: Zum kollektiven Ursprung des Urheberrechts von 1837

Der genaue Blick auf die Konstituierungsphase des Gesetzes macht nicht zuletzt auch diese signifikante Verschiebung deutlich. Es wird offenbar, dass hier kein objektbezogener, auf Ganzheit, Veröffentlichung oder ähnliches zielender Werkbegriff, sondern ein auf Handlungen und Repräsentationsweisen beruhendes (potenziell pluriaktoriales) Autor-Werk-Verhältnis zugrunde liegt. Der fertige, der Landesgesetzgebung zur individuellen Ausführung überantwortete Gesetzestext ist ein Kompromiss, aus dem die meisten strittigen Passagen gestrichen wurden. Er lässt diesen Unterschied der Werkkonzeption daher nur dann erkennen, wenn man ihn als Resultat intensiver Aushandlungen und nicht als fertige, selbst in

231 Aus diesem Grund kann bereits für Linguet: Betrachtungen, S. 46, das schützende Privileg niemals erlöschen, „weil das Eigenthum, das zum Grunde liegt, nicht untergehen kann".

232 Vgl. Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 94–104. Der Begriff der Praxis umfasst nach Jaeggi nicht einfach eine bestimmte Handlung, sondern beschreibt vor allem deren Ermöglichungsbedingung. Erst im Kontext einer bestimmten, wiederholbaren und kollektiv wiederholten Form erscheint eine Handlung als (Teil einer) Praxis.

gewisser Weise werkhafte Kopfgeburt liest. Die relativ einfache Zugänglichkeit des – wenn auch in mehreren Revisionen – veröffentlichten Gesetzestextes verleitet allerdings selbst die neuere Forschung, sich darauf oder gar auf die moderne Fassung vor allem des bundesdeutschen Urheberrechtsgesetztes einzuschränken,[233] obwohl die Protokolle der deutschen Bundesversammlung mittlerweile leicht verfügbar wären. Die Mühen, sich die über mehrere Jahre und viele Sitzungen gestreuten Debatten zu vergegenwärtigen, werden durch die Möglichkeiten aufgewogen, die eine Rekonstruktion der darin verhandelten Konzepte und Streitpunkte eröffnet. Wie nötig eine solche Erweiterung der Quellenbasis ist, zeigt Christoph Hoffmanns längst überfälliger Versuch einer Differenzierung der Begriffe ‚Schreiber', ‚Verfasser' und ‚Autor', der – wenn auch nur im Vorübergehen und mit Blick vor allem auf die moderne Urheberrechtslage – feststellt: „Nirgendwo liest man vom Autor, das Urheberrechtsgesetz kennt den Autor so wenig wie Autorschaft, es kennt nur Urheber und Urheberschaft."[234] Sein anschließender Versuch, diesen Befund auf die Konstituierungsphase des Konzepts von geistigem Eigentum im ausgehenden 18. Jahrhundert anzuwenden, bleibt tentativ, er beschränkt sich auf die Untersuchung der Verwendungsweise und -häufigkeit des Autorbegriffs bei Kant und Fichte. Auch weil dieser erste Ansatz einer Erkundung zu keinem deutlichen Ergebnis führt, räumt Hoffmann ein, „[e]ine Durchsicht der juristischen Literatur und der Gesetzestexte wäre noch zu leisten," und formuliert im selben Zug bereits vorsichtig die Vermutung, es spreche „einiges dafür, dass der Ausdruck Autor in der Diskussion keine besondere Bedeutung besaß, es sich vielmehr um einen Ausdruck unter anderen für die Produzenten von Schreibereien handelte".[235]

Auf den ersten Blick trifft all dies auch zu. So ist tatsächlich bereits im Gesetz von 1837 keine Rede vom Autor. Artikel 1, der im „Separat-Protokoll der 28. Sit-

233 Frappierend ist vor allem das Vorgehen Schaffricks, der zunächst die Definition von ‚Buch' aus einem 1744 veröffentlichten Lexikon zitiert, um sich dann zu wundern, dass trotz der dort genannten Vielzahl an Akteuren, die an der Buchproduktion beteiligt sind, „der Autor als Schöpfer und damit Urheber des Werkes eine herausgehobene, gleichsam monarchische Stellung" genieße (Schaffrick: Ambiguität, o. S.). Diese Feststellung belegt er mit einem Zitat aus der aktuellen Fassung des deutschen Urheberrechtsgesetzes (§ 7), das bestimmt: „Urheber ist der Schöpfer des Werkes." Diese Formulierung, die sich kaum konziser und zugleich problematischer denken ließe, findet sich freilich weder im Gesetzestext von 1837 noch in den darauf hinführenden Debatten. Dieser radikal ahistorische Umgang mit diskursgeschichtlich so bedeutsamen und variablen Begriffen wie ‚Schöpfung', ‚Autor' und ‚Werk' erklärt auch etwa die hochproblematische Hypostasierung „eines Konzepts von moderner Autorschaft, das die Kontrolle und Herrschaft des Autors über sein Werk im nicht nur urheberrechtlichen, sondern auch schöpferischen und hermeneutischen Sinne meint". Ein so gefasster Begriff von Werkherrschaft ist eine Windmühle, die sich umso leichter erledigen lässt, als sie von selbstgezimmerter Instabilität ist.

234 Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, S. 169. Eine abweichende Unterscheidung der Konzepte schlägt Nehamas: Writer, Text, vor.

235 Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, S. 169.

zung der Deutschen Bundesversammlung“ vom 12. Oktober 1837 zum ersten Mal im Wortlaut des am 29. November veröffentlichten Gesetzes erscheint, lautet bekanntermaßen: „Literarische Erzeugnisse aller Art, so wie Werke der Kunst, sie mögen bereits veröffentlicht seyn oder nicht, dürfen ohne Einwilligung des Urhebers […] auf mechanischem Wege nicht vervielfältigt werden.“[236] Die Formulierung, aus der der erste Artikel des Gesetzes schließlich hervorging, wurde indes vom preußischen Gesandten bereits zu Beginn einer in der 19. Sitzung vom 13. Juli 1837 diskutierten Eingabe präsentiert. Sie geht selbst wiederum zurück auf die gedankliche Arbeit der „competenten Königlichen inneren Behörden“, die sich intern „bereits definitiv über die nachstehenden Grundsätze vereinigt“ hatten, als sie der „hohen Bundesversammlung“ zur Kenntnis gebracht wurden.[237] Im ersten Artikel dieses preußischen Entwurfs, der das spätere Gesetz in Umfang und Detaillierungsgrad bei weitem übertrifft, ist nun aber gerade nicht vom Urheber die Rede: „Das Recht, eine bereits herausgegebene Schrift, ganz oder theilweise, von neuem abdrucken oder auf irgend einem mechanischen Wege vervielfältigen zu lassen, steht nur dem Autor derselben […] zu.“[238] Wenngleich der Urheber hier in der Tat genau jenen Platz im Syntagma einnimmt, an dem in den vorhergehenden Entwürfen der Autor stand, sollte man dies nicht gleich als Beleg dafür nehmen, dass es sich dabei um einen austauschbaren ‚Ausdruck unter anderen‘, um Bezeichnungen derselben Sache handelt. Denn die Veränderungen vom Entwurf zum Gesetz betreffen nicht nur Begriffe, sondern bisweilen auch die damit verbundenen Konzepte.

Zwar begegnet in den Aushandlungen der Bundesversammlung eine terminologische Varianz, die mit Hoffmanns Beobachtung einer gewissen Beliebigkeit in der Bezeichnung der „Produzenten von Schreibereien“[239] zusammentrifft, ihr zugleich aber auch entgegensteht. Denn zum einen – und das stützt Hoffmanns Vermutung, die von den Produkten und ihren praxeologischen Einbettungen her auf eine transhistorische wie systematische Unterscheidung dreier Schreibhaltungen und ihrer Funktionsweisen zielt – wechselt der preußische Entwurf ohne unmittelbar erkennbare Systematik vor allem zwischen ‚Autor‘ und ‚Verfasser‘,

236 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 782a–b; siehe auch Gesetz Nr. 1839: „Publikations-Patent über den, von der Deutschen Bundesversammlung unter dem 9. November d. J. gefaßten Beschluß wegen gleichförmiger Grundsätze zum Schutze des schriftstellerischen und künstlerischen Eigenthums gegen Nachdruck und unbefugte Nachbildung. Vom 29. November 1837“, Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten 1837, S. 161.

237 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 534

238 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 535. Die Fortführung der Debatte in der 22. Sitzung betraf andere Punkte. Im „Separat-Protokoll der 29. Sitzung der Deutschen Bundesversammlung“ vom 26.10.1837 wird dann vor allem eine preußische Stellungnahme zu Artikel 1 wiedergegeben, die auf eine schwierige Debatte verweist, in der Umfang wie Wortlaut des Artikels zur Disposition gestellt wurden. Vgl. Protokolle der deutschen Bundesversammlung, S. 808a–k.

239 Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, S. 169.

gelegentlich sogar ‚Urheber'. Der Entwurf verwendet verschiedene Worte, meint damit aber eine ganz bestimmte Verbindung zwischen dem Text und seinem Ursprung[240] – eine Verbindung, durch die der Text unabhängig von seiner medialen Erscheinungsform und Reichweite funktional zum Werk wird. Dieser Zusammenhang wird ein Jahr zuvor schon in der Beilage zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1. September 1836 deutlich formuliert, die eine in die Diskussion eingebrachte Denkschrift der ‚Königlich-Preußischen Regierung' wiedergibt.[241] Darin wird versucht, die bisherigen Debatten um das Nachdruckverbot zusammenzufassen und den gegenwärtigen Stand zu rekonstruieren. Aus dieser Zusammenstellung leitet die preußische Regierung „Ansprüche" ab, die „an ein zur Sicherstellung des literarischen Eigenthums gegen den Nachdruck bestimmtes Gesetz unter allen Umständen gemacht werden dürfen".[242] Als erstes müsse man „die Gegenstände genau bestimmen, in Beziehung auf welche ein Nachdruck möglicher Weise zu verüben steht".[243] Preußen beantwortet die selbstgestellte Frage mit einer gewiss nicht allgemein geteilten Ausweitung der Schutzzone. Man will nach französischem und englischem Vorbild den Schutz nicht mehr auf eigentliche Druckerzeugnisse eingeschränkt wissen, sondern „auf die Sicherung des geistigen Eigenthums an jeder literarischen oder artistischen Production gegen unbefugte Veröffentlichung, Verbreitung und Nachbildung erstrecken".[244]

Es zeigt sich hier ein entscheidender Wechsel an, indem nicht mehr objektbezogene Kriterien wie die Veröffentlichung, die Buchförmigkeit[245] oder bestimmte Zusätze auf dem Titelblatt eingesetzt werden, um zu entscheiden, was ein schützenswertes Werk darstellt. Zum alleinigen Kriterium wird die Entäußerung, die direkte Herleitung des Werks aus seinem Autor.[246] Nur in der Logik eines Derivationsverhältnisses kann er darüber verfügen und es als sein geistiges Eigentum behandeln. Damit wird zugleich die Bedeutung der Materialität radikal nivelliert. Es spielt so gut wie keine Rolle mehr, ob es sich um eine Handschrift, einen Druck oder gar um eine Statue handelt: Strukturell gleichen sie einander darin, dass sie

240 Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, S. 181: „Geht man rein von der verrichteten Tätigkeit aus, gleichen sich Autorschaft und Verfasserschaft."

241 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1836, S. 593.

242 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1836, Beilage 1 zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1.9.1836, S. 611.

243 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1836, Beilage 1 zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1.9.1836, S. 612.

244 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1836, Beilage 1 zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1.9.1836, S. 612.

245 Nach Chvatík: Artefakt und ästhetisches Objekt, S. 43, ist das Buch im typographischen Zeitalter „die grundlegende Existenzform des literarischen Kunstwerks". Diese Festlegung verschärft sich im 19. Jahrhundert.

246 Wenngleich eher tentativ bemerkt auch Chartier: Die Hand des Autors, S. 503, die Verbindung von Originalität, Urheberrecht und der Tendenz zur Aufbewahrung der Manuskripte.

als individueller Ausdruck ihres Urhebers figurieren. Als schützenswert erachtet Preußen daher „das Eigenthum eines Autors an seinen Geisteswerken, mögen dieselben der Literatur oder der Kunst angehören".[247] Es ist unüblich, aber konsequent, dass hier der bildende Künstler ebenfalls als Autor angesprochen wird, weil er die gleiche Rolle für die Anerkennung des Werkstatus einer Hervorbringung hat wie der Poet. Wenn Hoffmann schreibt, dass Autoren nicht austauschbar seien, während „man die Schreibkraft und die Richterin, solange sie die nötigen Qualifikationen mitbringen, beliebig durch eine andere Schreibkraft und eine andere Richterin ersetzen kann",[248] dann trifft er, vielleicht ohne es in diesem konkreten historischen Sinn zu wissen, den Punkt des preußischen Entwurfs, der zugleich veranschaulicht, wie sehr das Urheberrecht ein modernes Verständnis von Autorschaft befestigt hat.[249] Denn solange Dichtung als *ars*, als Kunstfertigkeit, ausgeübt wurde, waren Dichter zwar nicht völlig austauschbar, konnten einander aber wohl in einer Weise vertreten, wie eine Richterin die andere.[250] Das Urheberrecht, und hierbei ist Preußen die treibende Kraft, schützt nun jenen Autor-Werk-Komplex, der in der Rede vom geistigen Eigentum seinen Ausdruck findet und auf eine etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Reformierung von ‚Literatur' zurückgeht, die darauf aufbaut, dass der Autor eben nicht ersetzbar ist.

Diesen Zusammenhang betont die preußische Denkschrift, indem sie die Dichotomie von physischer und geistiger Gestalt des Buches ausrollt. Der Käufer erlange damit zwar „das Eigenthum an seinem Exemplar als einer besondern körperlichen Sache"; was dem „Schriftsteller" aber unantastbar bleibe, „und was sich sonach als das eigentliche Geisteseigenthum desselben kenntlich macht, ist die Verfügung über sein Erzeugniß in der besondern Form, in welcher er seine Gedanken dargestellt hat".[251] Die Denkschrift selbst bemerkt gleich anschließend, diese Grundsätze seien „nicht neu; sie sind längst schon von denkenden Männern

247 Protokolle der deutschen Bundesversammlung vom Jahre 1836, Beilage 1 zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1.9.1836, S. 612

248 Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, S. 181.

249 Das Gesetz ändert so gewiss das Verhalten von Autoren, indem es den Autornamen nicht mehr einfach als Element der Textpolitik erscheinen lässt, sondern ihn zum Rechtsmittel der Durchsetzung von Ansprüchen macht. Es macht auch zum Thema, dass der Name spätestens seit dem Marktförmigwerden von Literatur um 1800 zu einer finanziellen Größe geworden ist. Das Gesetz ist so zugleich Ergebnis der einen und veränderndes Ereignis einer nur um weniges anders zu erzählenden zweiten Geschichte der (individuellen) Autorschaft auf dem Weg in die Moderne. Zum Übergang vom pragmatischen Textbereich der Gesetze in den Textbereich der narrativen Texte vgl. Stierle: Text als Handlung, S. 20–24.

250 Vgl. Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren.

251 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1836, Beilage 1 zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1.9.1836, S. 613.

aufgestellt worden",[252] und verweist damit nicht nur auf eine vorgängige Debatte, sondern gibt zugleich an, wie sie gelesen werden möchte. Die Rede von der ‚besondern Form' der Gedanken lässt sich leicht als ein Kryptozitat von Fichtes berühmt gewordenem *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks* identifizieren. Beim direkten Kopieren eines Textes, spitzt er darin zu, begehen wir ein Unrecht am Urheber, indem wir uns „seiner Form[,] welche nicht unser, sondern sein ausschließendes Eigenthum ist", bemächtigen.[253] Nicht der Gedanke, nur die gedankliche Form ist bei Fichte Eigentum des Autors. Das ist hier weniger deswegen interessant, weil es die Unterscheidung von abschreiben und nachschreiben ermöglicht, als vielmehr deshalb, weil Fichte dadurch gerade die Korrespondenz von Autor und Werk, von der individuellen Form des Textes und der Individualität des ihn schaffenden Geistes betont. Diese Korrespondenz ist zugleich die einzige Weise, in der das Verhältnis von Autor und Werk ausschließlich und notwendig werden kann: „Da nun reine Ideen ohne sinnliche Bilder sich nicht einmal denken, vielweniger Andern darstellen lassen, so muß freilich jeder Schriftsteller seinen Gedanken eine gewisse Form geben, und kann ihnen keine andere geben als die seinige, weil er keine andere hat."[254] Die Form des Textes ist keine andere als diejenige des Autors. Das ist die Pointe der idealistischen Begründung des geistigen Eigentums, die sich der maßgebliche preußische Entwurf zum Urheberrecht von 1837 zu eigen macht.

Egal ob Verfasser, Urheber oder Autor, gemeint ist im preußischen Entwurf immer dieselbe Vorstellung von Entäußerung, die nicht nur die berühmten Überlegungen von Fichte und Kant prägten, sondern eben bereits von Herder entworfen und von Schleiermacher in eine Methodologie professionellen Lesens integriert wurden. In beinahe peinlicher Weise müssen daher Thesen an den aus den Protokollen rekonstruierbaren diskursiven Lagen und historischen Fakten vorbeizielen, die sich im schlimmsten Fall ausschließlich auf das Urheberrechtsgesetz in seiner aktuellen Form und die darin verwendete (vermeintlich) moderne Terminologie stützen. Auf diese Weise werden im besten Fall Zerrbilder der historischen Funktion dieses Gesetzes erzeugt, die zu voreiligen oder viel zu weitreichenden Schlüssen verleiten. Matthias Schaffrick etwa baut seinen ganzen, als Ergänzung zu Heinrich Bosses wegweisendem Konzept von Werkherrschaft lancierten, Beitrag auf einem fatalen Missverständnis auf. So fordert er, man solle sich dem „Sprachgebrauch des Rechts anschließen und, um Uneindeutigkeiten zu vermeiden, festhalten: Urheberschaft, und nicht Autorschaft, ist Werkherrschaft. Autorschaft meint nämlich anders als Urheberschaft die Beziehung von Autor und Text

252 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1836, Beilage 1 zum Protokoll der 18. Sitzung vom 1.9.1836, S. 613

253 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 454.

254 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 451.

beziehungsweise Werk nicht unter rechtlichen, sondern kulturellen, strukturellen und semiotischen Gesichtspunkten."[255] Dass aber die Rede des Rechts nichts den genannten Diskursen vorgängiges, externes oder nebenherlaufendes ist, sondern sich seine emphatische Vorstellung von Autorschaft eben auch unter dem Namen der Urheberschaft mitteilt, weil sie sich denselben diskursiven Bedingungen verdankt, auf die auch alle Rekonstruktionen historischer Bedeutung von Autorschaft unter „kulturellen, strukturellen und semiotischen Gesichtspunkten" zurückzugehen haben, hätte man mit einem Blick in die protokollierten Aushandlungsprozesse des Gesetzes leicht feststellen können.[256]

Der genaue Blick auf die Protokolle macht aber noch mehr als die genannten begrifflichen Varianten für dasselbe Konzept von Autorschaft sichtbar. Er lässt auch eine Varianz erkennen, die mehr als eine Reihe von Synonymen erzeugt und darin Hoffmanns durchaus begründeter Vermutung zuletzt doch deutlich entgegensteht.[257] Denn der am ersten Artikel des Gesetzes bemerkbare Wechsel vom Autor zum Urheber fällt zusammen mit einem Sprecherwechsel. Vom Autor spricht der preußische Entwurf, und was er damit meint, muss nicht noch einmal wiederholt werden. Seine Ersetzung durch den Begriff des Urhebers findet hingegen im Rahmen eines Versuchs statt, die vielfältigen Eingaben und Stellungnahmen, die seit dem preußischen Vorstoß verhandelt wurden, „in einen Beschlußentwurf zusammenzufassen".[258] Diese Arbeit, die den preußischen Text aufdröselt, ihn regelrecht zerfleddert, und auf eine Weise kürzt sowie mit Formulierungen anderer Delegationen durchsetzt, die im Lichte des eigenen Werkkonzepts als Kontamination erscheinen muss, kann kaum anders denn als Kollektivierung begriffen werden. Vorgenommen wird sie von nur einem (allerdings wiederum zusammengesetzten) Akteur, nämlich vom habsburgischen Vorsitzenden, und es zeugt von der strukturellen Gewalt dieses Wechsels, dass der später auch angenommene Gesetzesentwurf am Ende sogar deutlich als „Präsidialäusserung" bezeichnet wird.[259] Und das mit einigem Recht, denn das Gesetz geht zwar in entscheidenden Punkten auf den relativ homogenen und mit einem starken Konzept unterlegten preußischen Entwurf zurück, macht aber dabei so viele Konzessionen und integriert so viele nachträgliche Formulierungen, dass davon nur noch ein Rumpf stehen bleibt.[260] Wer aber übersieht, dass die Zusammenziehung von literarischen

255 Schaffrick: Ambiguität.
256 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 451 u. ö.
257 Vgl. Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, S. 169.
258 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 782a.
259 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 846c.
260 In der Gesetz-Sammlung für die Königlich-Preußischen Staaten 1837, kommt das *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 165–171, auch direkt hinter dem „Publikations-Patent über den, von der Deutschen Bundesversammlung unter dem 9. November d. J. gefaßten

Texten und Kunstwerken, die im ersten Artikel gemeinsam als zu schützende Gegenstände genannt werden, nur durch die im ausgehenden 18. Jahrhundert neuentstehenden emphatischen Konzepte von Literatur als Kunst sowie von Verfasserschaft als Autorschaft möglich wurde, hat das Gesetz allzu flüchtig gelesen oder verkennt seine enge Beziehung zu den bestimmenden Diskursen einer beginnenden künstlerischen Moderne.

Gerade diese Rückbindung wird wiederum an den früheren Protokollen kenntlich, die im Anschluss an die Eingabe des ersten Gesetzesentwurfs von 1837 auch nachträgliche Einwürfe des preußischen Gesandten mitteilen, in denen einige einschränkende Anmerkungen gemacht werden. In der Folge werden diese Zusätze zwar nur mehr am Rande thematisiert, da sich die Diskussion nun auf die ohnehin umfangreichen 36 Artikel des Entwurfs beschränkt. Ebenso wie die nicht berücksichtigten Änderungsvorschläge aus den kommenden Sitzungen zum Thema können aber auch diese beiseitegeschobenen preußischen Selbstkommentare sichtbar machen, dass eine der wesentlichen Schwierigkeiten für die unterschiedlichen Delegationen darin bestand, die Dinge überhaupt zu benennen, über die sie verhandelten. Insbesondere das Werk erwies sich dabei als problematische oder jedenfalls unterbestimmte Kategorie. In der zweiten Anmerkung wird hinsichtlich der Dauer des angestrebten Schutzes eine sehr aufschlussreiche Differenzierung zwischen den redenden und den bildenden Künsten vorgeschlagen, die auf die gleichzeitige Existenz zweier unterschiedlicher Werkbegriffe hinweist, deren jeweilige kunsttheoretische und diskursive Herkunft auch auf unterschiedliche autorschaftliche Praktiken verweisen. „Ein Kunstwerk", heißt es da, mit auf die bildenden Künste eingeschränktem Blick, „ist ein für allemal fertig und abgeschlossen, sobald der Künstler die äussere Darstellung der ihm zum Grunde liegenden Idee in dem von ihm gewählten Material vollendet hat; es kann keine Veränderung dabei mehr vorgenommen werden, ohne dem Kunstwerke, wie es einmal ist, zu schaden."[261] Was der Infanteriegeneral von Schoeler hier – wohl als sprechende

---

Beschluß wegen gleichförmiger Grundsätze zum Schutze des schriftstellerischen und künstlerischen Eigenthums gegen Nachdruck und unbefugte Nachbildung. Vom 29. November 1837" (S. 161–164) zu stehen. Das eigene Gesetz, das mit dem vormaligen Entwurf weitgehend übereinstimmt, zielt damit auf eine Konkretisierung des aus preußischer Sicht ebenso kompromisshaften wie kompromittierten Bundesgesetzes. Auch das Kunst-Blatt, Nr. 9, Dienstag, 30.1.1838, S. 33–35, gibt weitreichende Auszüge aus beiden Gesetzen wieder und bemerkt dazu einleitend, der Bundestag habe ein Gesetz gegen den Nachdruck veröffentlicht, das „neben dem literarischen auch das artistische Eigenthum in Schutz nimmt. Hierauf erfolgte am 22. Dezember das vortreffliche königl. preußische *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, in welchem die unerlaubte Nachbildung und Vervielfältigung von Kunstwerken noch bestimmter berücksichtigt und gehemmt wird".

261 Immer wieder wird in Parenthesen oder beiläufigen Formulierungen darauf hingewiesen, dass der Gesandte fremde Worte spricht – und dass sie nicht aus einem Munde stammen. Beispielhaft sei auf die „competenten Königlichen inneren Behörden" verwiesen, die an einer Stelle den Ent-

Repräsentationsinstanz eines unsichtbar bleibenden Kollektivautors[262] – äußert, ist von kunsttheoretisch und ästhetikgeschichtlich höchster Signifikanz. Sobald sich die ‚Idee', in der das Kunstwerk vollkommen als Vor-Wurf existiert, materialisiert hat, ist das Kunstwerk *qua* Entäußerung fertig. Der Zeitpunkt bzw. der Akt, der diesen Abschluss markiert, ist hier nicht näher bestimmt. Er muss aber durch den Künstler sanktioniert sein, da nur er entscheiden kann, ob sein Werk mit der Idee, nach der er es bearbeitet hat, in ausreichendem Maße übereinstimmt.[263] Vollendung, die zentrale Parole einer emphatischen Autonomietheorie der Künste, erscheint damit als performativer Akt, als Sprechakt oder, will man ihn mit dem eigenhändigen Signieren durch den Künstler zusammenfallen lassen: auch als Schreibakt.[264] Ein Bild ist so lange nur Leinwand mit Farbe, bis der Künstler seine Arbeit für beendet erklärt. Eine gewisse, objektiv zu bestimmende materielle oder mediale Gestalt hingegen ist nicht werkkonstitutiv, das Kunsterzeugnis als Werk ist damit nicht Ergebnis von Pinselstrichen, sondern entsteht punktuell als Aussagehandlung des Künstlers vor einem individualisierbaren materiellen Objekt.[265]

Diese enge Koppelung von Idee, Performanz und Künstler führt dann auch dazu, dass die Handlung konzeptionell unumkehrbar und unhintergehbar ist. Spätere Eingriffe können in dieser Logik nicht als Verbesserung in einen fortgesetzten Schaffensprozess integriert werden, sondern müssen, dem hohen Anspruch an die Werkhaftigkeit gemäß, die nichts geringeres als Vollendung bedeutet, als Eingriffe erscheinen, die dem Kunstwerk „schaden". Sollte er auch dasselbe Motiv noch einmal bearbeiten, so bringt der Künstler doch „ein neues Kunstwerk hervor; es ist nicht mehr das vorige".[266] Auch diese rigorose Vorstellung schreibt sich von Fichte her, der annimmt, dass nicht nur der bildkünstlerische Dilettant, sondern selbst noch „ein Künstler in dieser Kunst" dem „Körperlichen" des Werks nie die „Form des ersten Verfertigers" wird geben können, wenn der Unterschied auch „meistens ganz unbemerkbar" sein würde.[267] Durch die Unverfügbarkeit und die Widerstände des Materials stößt noch die genaueste und sorgfältigste handwerkliche Nachahmung dieser – mit Lessing: – ‚Raumkunst' an ihre natürlichen Grenzen. Die Idee mag zwar dieselbe sein, der Vorwurf sich nicht verändert haben,

---

wurf formuliert und zu verantworten haben. Siehe Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 541.

262 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 534.

263 Der Möglichkeit, dass auch Unfertiges oder Unzureichendes als abgeschlossen erklärt werden kann, wird hier kein Raum gegeben.

264 Vgl. Kap. fünf.

265 Am deutlichsten zeigt sich dieser Charakter in den modernen Ready-Mades, bei denen vor allem seit Marcel Duchamp beliebige (Alltags-)Objekte deklarativ zu Kunstwerken werden. Vgl. Naumann: Marcel Duchamp.

266 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 541.

267 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 466.

durch die mechanische Tätigkeit der erneuten Ausführung wird dennoch ein neues Werk entstehen.

Besonders deutlich wird die Strenge der hier angenommenen Werkgrenze im Vergleich mit der Literatur, die jedenfalls im preußischen Entwurf konzeptionell als ständig evolvierender Werkorganismus verstanden wird. Das ‚Ende des Buches'[268] lässt sich damit auch vom Verfasser selbst gar nicht mehr eigentlich behaupten (performativ), sondern es ereignet sich bloß (biologisch), indem es mit dem Lebensende seines Verfassers zusammen fällt: „Wenn dagegen die Aenderung, Verbesserung, Erweiterung eines Buches durch seinen Verfasser keine andere Grenze kennt, als das Leben desselben, so fehlt dem Künstler ein solcher Zusammenhang mit seinem Werke, der nur mit dem Leben sich endigte."[269] Verhandelt wird hier also nicht nur über das Ding, das der Künstler hervorbringt, sondern auch und vielleicht vor allem über die Art und Weise, in der er es tut und tun kann. Zur Disposition stehen vor allem zwei unterschiedliche Werkpraktiken: die deklarative, die auf einer Geste des Weglegens basiert, zugleich aber keine Revision vornehmen kann, ohne ein neues Werk zu beginnen; und die progressive, die ihre Werke ständig fortschreibt und sich nicht von ihnen lösen kann. Durch den Kurzschluss von Autor und Werk, der einem nicht zuletzt von Herder und später Fichte geprägten Diskurs entlehnt ist, wird es nicht nur möglich, im Urheberrecht den bildenden neben den schreibenden Künstler zu stellen, sondern auch die beiden genannten, zu ganz verschiedenen Erscheinungsformen und Dynamiken tendierenden Werkpraktiken mit demselben Gesetz zu schützen.

Der preußische Entwurf erweist sich damit als in hohem Grade konzeptionell geformt und an bestimmten leitenden Theoremen der damals aktuellen künstlerischen Selbstverständigungen orientiert. Am Ende der langwierigen, bisweilen auch länger unterbrochenen, auf Grundlage von Exzerpten und Zusammenfassungen wiederaufgenommenen sowie von ‚tagespolitisch' bedeutenderen Geschäften in den Hintergrund gedrängten Verhandlungen zwischen den Delegationen der Bundesversammlung ist von diesen konzeptionellen Überlegungen, dem ästhetikgeschichtlichen Geschiebe, auf das sie verweisen, und den Einsprüchen, die sie hervorriefen, nichts mehr zu sehen. Am Ende sind sie aufgehoben in der Formulierung eines Minimalkonsenses, der zwar nicht mehr praxeologisch zwischen Autoren und Künstlern unterscheidet und auch unveröffentlichte Manuskripte nicht mehr explizit dem Schutz unterstellt, all diese Aspekte des damaligen Verständnisses von Autorschaft aber überführt in die enge und kulturell hochwirksame Koppelung von ‚Urheber' und ‚Werk'. Legislativ befestigt wird damit auch die Einengung des Konzepts des Autors wie des Werks auf den Singular. Dass

268 Vgl. Wetzel: Die Enden des Buches.

269 Protokolle der deutschen Bundesversammlung 1837, S. 541.

mehrere Autoren an einem Werk,[270] dass ein Autor an mehreren Werken und viele Autoren, sich überkreuzend, an vielen Werke beteiligt sind, ist dabei zumindest nicht vorgesehen. Praktische wie diskursive Kollektivität wird damit nicht verhindert, sie wird aber zum Sonderfall literarischer Produktivität.[271] Es bedarf indes genau dieser Situation der Hegemonie individueller Autorschaft, um die spezifische Verbindung zweier Singulare mit einem Plural, „l'œuvre d'un seul auteur à deux têtes",[272] als Hinweis auf etwas Außergewöhnliches verstehen zu können.

4.7 Spurenlesen: Goethe, blindgeschrieben

Der Prozess, der 1837 vorläufig zum Abschluss kommt, ist damit auch einer, der sich „nicht einfach auf Intentionen zurückrechnen" lässt[273] und in dem sich „über einen langen Zeitraum Praktiken koordiniert haben", um „aus einer zerstreuten Menge von Aussagen und Aktivitäten allmählich das urheberrechtlich relevante

270 Mit ‚Werk' ist hier jeweils das Autor-Werk gemeint, das als Einheit von Urheber und Produkt erscheint. Dass ein Autor auch an einem ‚fremden' Autor-Werk partizipiert ist in dieser Konzeption zumindest nicht vorgesehen.

271 Kollektivität erhält damit auch ein kaum genutztes symbolisches Potenzial. Im Kontext der modernen Avantgarden etwa rückte das Verhältnis des Subjekts zur Kunst erneut in den Fokus. So verfassten André Breton und Philippe Soupault 1919 in einer experimentellen ‚écriture automatique' *Les Champs magnétiques* als gemeinschaftlich-dialogisches Werk. Diese kollaborative Verfasserschaft konnten sie nicht zuletzt aufgrund der von Breton im „Ersten surrealistischen Manifest" (1924) formulierten Programmatik auch als kollektive Autorschaft ausagieren. Unter dem Titel „Geheimnisse der surrealistischen magischen Kunst" gab Breton: Die Manifeste, S. 29, folgende Anleitung zum automatischen Schreiben: „Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen." Das symbolische Potenzial von Kollektivität liegt seit dem 18. und verstärkt seit den legislativen Festschreibungen im 19. Jahrhundert in der Möglichkeit einer unmittelbaren Irritation geläufiger Vorstellungen von Genialität, Talent und Ruhm. Wie schwierig aber der Umgang mit dieser Differenz sein konnte, zeigt der *Roman der XII*, der 1909 im Verlag von Konrad Mecklenburg in Berlin erschien und von zwölf Autorinnen und Autoren, darunter Hermann Bahr und Gustav Meyrink, verfasst wurde. Die Idee geht auf den Verleger zurück, der auch die Rekrutierung der Beiträger übernommen hat und so zugleich als Herausgeber fungiert, ohne sich als solcher zu bezeichnen. Jeder „der XII Dichter" schrieb dabei ein Kapitel für sich; er erhielt die vorhergehenden Kapitel und „spann in *seiner* Art und in *seinem* Stil den Faden weiter." (Mecklenburg: Wie der „Roman der XII" entstand, S. 7) Bezeichnenderweise wurde dieses Unternehmen von Beginn an zum „interessantesten, groteskesten Literaturscherz" bestimmt (ebd., S. 6). Es findet sich am Ende des Buches auch ein Preisausschreiben beigebunden, das fünfzig Preise, darunter einen Hauptpreis von 200 Mark, für die richtige Zuordnung der Autoren zu den Kapiteln vergeben sollte.

272 So Louis Aragon über *Les Champs magnétiques*, Aragon : L'Œuvre poétique 1, S. 90 f.

273 Martus: Praxis des Werks, S. 99.

Werk als ‚Gegenstand'" hervorgehen zu lassen.[274] Die tatsächlich monarchische Texthandlung der Gesetzgebung, die bereits exemplarisch die Diskrepanz zwischen kollaborativer Urheberschaft und singulärer Autorschaft veranschaulichen kann, besteht darum auch nicht einfach in der „juristische[n] Verankerung von Urheberrechtsbewusstsein"; sie zielt vielmehr auf eine eigensinnige Verfestigung und Regulierung der ohnehin geläufigen Assoziation von Verfasser und Verfasstem, auf eine spezifische ‚Werkmetonymie'[275], in der Produzent und Produkt in eins fallen.[276] Dieser Zusammenfall geschieht in einer Art und Weise, deren Folgen in der Forschung häufig übersehen oder jedenfalls unterschätzt wurden. So ist es sicher zutreffend, dass der Autorname eine doppelte Signifikationsleistung erbringt,[277] indem er nicht nur „eine bestimmte empirische Person" bezeichnen, sondern durch die ihm eigene Form der Benennung und Zuordnung auch „ein Werk konstituieren" kann, ohne dass es immer „eine empirische Person gibt, auf die sich der Autorname tatsächlich bezieht".[278] Der Autorname ist also zum einen der Stellvertreter einer tatsächlichen *Person*, die schreibt, er ist ein Rückverweis in jenem bürgerlichen Namenssystem, das Homonymien ohne Schwierigkeit toleriert;[279] zum anderen aber ist er auch eine (notwendige) diskursive *Funktion*, durch die Texte Grenzen und Orte, mithin jene relationale Bestimmung erhalten,[280] die sie erst befähigt, als ‚Werke' zu zirkulieren. Der eine Aspekt bezeichnet die Vielzahl der von irreduzibler Körperlichkeit geprägten Szenarien, in denen Texte durch Menschen verfertigt und geschrieben werden.[281] Der andere Aspekt markiert jene Interdependenz, die nicht mehr von Verfassern und Texten, sondern von ‚Autoren' und ‚Werken' spricht.[282]

---

274 Martus: Praxis des Werks, S. 98.

275 Dazu Spoerhase: Was ist ein Werk?

276 Damit ist das Urheberrecht nicht nur Symptom, sondern auch Katalysator einer allgemeineren Entwicklung. Es gewinnt eminente kulturelle Bedeutung. Zum noch in der Gegenwart ungelösten Spannungsverhältnis zwischen Urheberrecht und Kollektivität vgl. Hofmann: Kollektive Kreativität. Zur These, dass die Entwicklung keine historische Notwendigkeit aufweise, vgl. Küster: Das Rückzugsrecht des Urhebers, S. 62–65.

277 Vgl. dazu ausführlich Wirth: Geburt des Autors, S. 32–38.

278 Spoerhase: Was ist ein Werk?, S.298.

279 Im Unterschied etwa zum adeligen Namenssystem der Herrschaft, das auf Ordinalzahlen angewiesen ist. Zum „Pantheon der Dichternamen", das „Homonymien nicht duldet", vgl. Kittler: Autorschaft und Liebe, S. 150.

280 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?

281 Zur eminenten Leiblichkeit dieses Vorgangs vgl. etwa Nancy: Corpus, S. 74–77.

282 Zur Sonderstellung des Autors vgl. Bosse: Autorisieren, S. 122: „Ein Mensch stirbt, ein Autor wird überliefert. Aber ein Autor ist auch nicht dasselbe wie der Absender einer Botschaft, der Verfasser eines Textes, der Schreiber eines Briefs. Kommunikationspartner kommunizieren, ein Autor ist eine Macht." Dieter Janiks Formulierung, dass der literarische Text ‚kommunizierte Kommunikation' zwischen dem Autor und dem Leser sei (vgl. Janik: Die Kommunikationsstruktur), ist

Ein Text als Ergebnis eines Schreibakts ist immer auch materielle Spur dieser Tätigkeit, er ist – in der Terminologie von Charles Sanders Peirce – indexikalischer Verweis auf das Schreiben, das ihn hervorbrachte.[283] Semiologisch betrachtet, implizieren handschriftliche Texte ihren Verfasser (oder jedenfalls ihren Schreiber), indem sie ihn als ‚anzeigendes Zeichen'[284] mit sich tragen. Diese Verweisfunktion übt die Handschrift ganz ohne intentionale Zurichtung nur durch den materiellen Bezug auf ihren Ursprung aus.[285] Die Handschrift wird so bereits zur Spur, indem sie in physischer Trennung vom Schreibenden wahrgenommen wird und darin ihren abwesenden Ursprung anzeigen kann. Sie zeugt von einer vergangenen Präsenz, sie ist – mit Didi-Huberman – *„die Berührung einer Abwesenheit*".[286] Es ist überraschend, dass die Bedeutung des Spurcharakters der Handschrift für literarische Texte bisher kaum erwähnt, geschweige denn einlässlicher untersucht wurde. Dabei übt die Handschrift bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine bisweilen zum regelrechten Reliquienkult gesteigerte Faszination aus. Noch für den mutmaßlichen Archivaliendieb Karl Hauck hatten Handschriften „deshalb so großen Reiz, weil er durch sie ‚in die Vergangenheit zurückgeführt' werden konnte. Sie waren ihm ‚Zeugnisse des Gewesenen' insofern es in einer längst vergangenen Gegenwart von Menschen berührt worden war".[287] Es ging ihm um die materielle Nähe von etwas, das ‚Tote berührt haben', um die Anwesenheit von „Objekten des Gewesenen".[288]

Dieser unweigerliche Bezug auf die schiere Abstammung ist die erste Ebene des Verweisens durch die Handschrift.[289] Doch das nicht zuletzt von Goethe mitbefeuerte Paradigma dichterischer Genialität baut auf diese Verweiskraft der Spur auf und verdoppelt das Zeichenverhältnis noch, indem die Dichterhandschrift nicht nur von *einem* Schreibprozess und *einer* Hand zeugen soll, sondern zugleich *die eine* Hand des Poeten und *die eine* Situation traumwandlerischer Niederschrift sichtbar macht, die zu einem einzigartigen Werk geführt haben, das der Emphase des Kunstwerkcharakters von Literatur entsprechen kann. Überschritten wird in

---

in dieser Hinsicht keineswegs so „glücklich", wie Jannidis: Zwischen Autor und Erzähler, S. 544, meint. Ähnlich affirmativ Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 17.

283 Nach der Zeichendifferenzierung bei Peirce: Phänomen und Logik, S. 64–67. Vgl. dazu auch Neef: Abdruck und Spur, S. 43–46.

284 Derrida: Die Stimme, S. 79, räumt in Erweiterung von Husserls Begriff des Anzeichens ein, dass es auch natürliche Anzeichen geben könne, die ohne Bezeichnungsintention auf ihren (möglichen) Ursprung verweisen. Für den Hinweis auf diese Erweiterung im Kontext einer Untersuchung von Derridas Spur-Begriff vgl. Wirth: Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität.

285 Das ist konstitutiv für Indices nach Peirce: Phänomen und Logik, S. 65.

286 Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung, S. 26. Zur abwesenden Präsenz in der Spur vgl. auch Neef: Abdruck und Spur, S. 56–58.

287 Wimmer: Archivkörper, S. 241.

288 Wimmer: Archivkörper, S. 241.

289 Weitere Ebenen, auch Komplizierungen bei Krämer: Über die Handschrift.

dieser Bewegung sogar die seit den physiognomischen Studien des 18. Jahrhunderts gepflegte Dichotomisierung des Selbstausdrucks in der Schrift, die der semantischen Ebene des Textes die Semiotik der handschriftlichen Züge entgegenstellte.[290] Immer noch verweist die Schrift auf die Züge der Hand und damit indexikalisch auf ihr Geschriebensein, auf ihre Abstammung von einem bestimmten Individuum;[291] auf zweiter Ebene aber kodiert sie nun zudem – als Symptom[292] – die Genialität ihres Verfassers, die sich eben nicht allein im Text,[293] sondern auch in den jeweiligen Schreibpraktiken offenbart, die sich zwar durch die Handschrift vermitteln, aber nicht in ihrem Spurcharakter erschöpfen. In diesem Überschießen wird die Form selbst thematisch.[294]

Wahrscheinlich wird diese Verdoppelung einer sekundären Semantik der Schrift nirgends deutlicher vorgeführt als im vierten Band von *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, jenem Abschluss des spektakulären Versuchs einer Selbstbiographie, der erst 1833 als 48. Band der Ausgabe letzter Hand und zugleich als achter Band von Goethes nachgelassenen Werken erschien. Darin skizziert Goethe die Art, in der sich seine „Dichtergabe" vor allem in jungen Jahren äußerte. Sie konnte zwar – in der dem gelehrten Schreibparadigma entsprechenden Bändigung der Kraft zum Vermögen[295] – „durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor".[296] Wenn das Schreiben auf diese Weise unwillkürlich geschieht oder sich gar gegen den Wunsch des Schreibenden Bahn bricht, trägt das Papier die Spuren einer Eruption.[297] Die Charakteristik einer solchen Schrift wird nicht nur die Hand

290 Siehe dazu etwa Kammer: Ereignis/Beobachtung, S. 64: „Die Kulturtechnik Schreiben ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Anspruch angetreten, dem Menschen sowohl semiotisch, in den Zügen seiner Handschrift, wie semantisch, im von ihm Geschriebenen, zum Ausdruck seiner innersten Natur zu verhelfen." Zur Problematik der Imagination einer unmittelbaren Entsprechung von Schreiber und Handschrift vgl. die Rekonstruktion von Barthes' Position bei Gropp: Szenen der Schrift, S. 52–54. Zur prekären (Selbst-)Technik der Graphologie vgl. Horn: Der Mensch im Spiegel der Schrift.

291 Vgl. Hay: Materialität, S. 9: „Die Spur der Feder, die Schrift, ist zugleich der materielle Abdruck eines Gedankens und einer Handbewegung."

292 Hier im Sinne von Freud: Hemmung, Symptom und Angst, S. 5 f., demzufolge man von einem „Symptom" spreche, „wo es sich um eine ungewöhnliche Abänderung" einer Funktion oder „um eine neue Leistung handelt".

293 Das Manuskript geht damit über die primäre Funktion der Schrift hinaus: „Schreiben, das heißt über das individuelle Gedächtnis hinaus Handlungen, Transaktionen, Entscheidungen, Tatsachen in eine Dauer und einen Raum einzutragen, um auf sie zurückgreifen zu können" (Gardey: Schreiben, Rechnen, Ablegen, S. 22).

294 Zu einem solchen ‚Wechsel der Aufmerksamkeitsrichtung' vgl. auch hier Stierle: Text als Handlung, S. 31 f.

295 Vgl. Menke: Kraft der Kunst.

296 Goethe: Dichtung und Wahrheit 4, AlH 48, 1833, S. 14.

297 Zum Modus des Erstaunens vor den Manifestationen des unbewussten Eigenen vgl. Frisch: Tage-

des Schreibers anzeigen, sondern auch zum indexikalischen Verweis auf jenen Kontrollverlust über die eigenen Produktivkräfte werden, der seit den ersten Konzeptentwürfen ästhetischer Genialität die Vorstellung von poetischem Schreiben prägte und als Prämisse selbst noch die neuere Forschung leitet.[298] Je ungünstiger die Lage, umso deutlicher tritt das Dichterische der Schreibpraxis hervor. So setzt Goethe fort: „Auch bei'm nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu lassen, und mich zu gewöhnen im Finstern, durch's Gefühl, das was unvermutet hervorbrach zu fixiren."[299] Das ist der radikale Sonderfall des Schreibens, in dem es, der visuellen Kontrolle des Selbstlesens enthoben, zur rein taktilen Geste wird,[300] deren Wiederlesbarkeit zweifelhaft bleiben muss.[301] Doch auch bei Licht führt das Unvorhersehbare des kreativen Moments zu devianten Schriftbildern, die dann als Zeichen auf diesen außergewöhnlichen poetischen Prozess rückverweisen.[302] Denn es geschah, so berichtet Goethe weiter, „daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb".[303]

Dieser unachtsame Umgang mit dem Schreibzeug führt zu weiteren semantischen Aufladungen der Schreibsituation.[304] Zwar wird die Schrift „gemeinhin als

---

buch 1946–1949, S. 22, der mit Blick auf den ‚Sinn eines Tagebuchs' formuliert: „Man ist, was man ist. Man hält die Feder hin, wie eine Nadel in der Erdbebenwarte, und eigentlich sind nicht wir es, die schreiben; sondern wir werden geschrieben. Schreiben heißt: sich selber lesen."

298 Vgl. etwa Kammer: Figurationen und Gesten, S. 84, der den Unterschied zu allen übrigen textproduzierenden Praktiken in „der radikalen – weder reduzier- noch wiederholbaren – Singularität literarischer Schreibprozesse" sieht.

299 Goethe: Dichtung und Wahrheit 4, AlH 48, S. 14 f.

300 Begreift man Schreiben als Geste, tritt die Bedeutung der geschriebenen Worte in den Hintergrund zugunsten den offenzulegenden Bedeutungen der Handlung des Schreibens selbst. Vgl. dazu Flusser: Gesten, S. 11: „Eine Weise der Definition von ‚Geste' besteht darin, sie als eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs aufzufassen, für die es keine zufriedenstellende Kausalerklärung gibt. Um die so bestimmten Gesten verstehen zu können, muß man ihre ‚Bedeutungen' aufdecken."

301 Eine der zentralen (zur leichteren Memorierbarkeit versifizierten) Maximen der vom bayerischen Kurfürsten Maximilian Joseph beauftragten *Regeln der deutschen Schönschreibekunst* lautet: „Die Augen auf die Schrift"! (Braun: Regeln der deutschen Schönschreibekunst, o. S.) Die ständige visuelle Kontrolle ist einer ‚Schönschreibkunst' nötig, die sich zum Ziel setzt, „eine regelmäßige und lesbare Schrift zu lehren" (ebd., unpag. Vorbericht).

302 Die Form des Gekritzels trägt hier in ähnlicher Weise Bedeutung wie die Schriftzeichen. Zur Kritzelei als Grenzwert des Schreibens vgl. Driesen u. a.: Einleitung; zum Aspekt der Formlosigkeit v. a. Driesen: Die Kritzelei als Ereignis.

303 Goethe: Dichtung und Wahrheit 4, AlH 48, S. 15. Dem entspricht, nach der Interpretation von WA I, 38, S. 450 f., die Handschrift H3 zum Epenfragment *Der ewige Jude*.

304 Angesprochen ist damit wiederum das Schreiben als Geste nach Flusser: Gesten, S. 11.

Mittel der Verständigung zwischen Menschen betrachtet",[305] doch ist jede Schrift zugleich, wie Armando Petrucci festhält, „aus Zeichen gefertigt; folglich besteht jeder geschriebene Text nicht nur in der Verzeichnung einer verbalen Botschaft, sondern darüber hinaus aus einem figuralen Komplex, der sich aus den Strichen, Kurven und Mustern des graphischen Gewebes zusammensetzt".[306] Es liege auf der Hand, dass „alles Geschriebene neben der Funktion, auf einer analytisch-diskursiven Ebene einen bestimmten Text zu übermitteln, auch eine andere, synthetisch-figurale erfüllt, die selbst, an und für sich, eine Botschaft bildet".[307] Diese Botschaft umfasst in Goethes Selbstdeutung einen poetischen Impuls,[308] der stärker ist als die Zwänge der disziplinierten Praxis des Schreibens.[309] Er ist der eigentliche Grund, aus dem nicht auf die Lage des Papiers oder die Haltung des Körpers wie der Finger geachtet[310] und damit dem Material erhöhtes Störpotenzial zugestanden wird. Durch diese Zurichtung wird deutlich, dass die Szene mehr als nur Erinnerung an vergangenes Schreiben, nämlich auch eine poetologische Reflexion auf das Paradigma individueller Autorschaft ist. Sie zeigt, dass sich impulsives Schreiben zunächst durch die Spuren dieses materiellen Widerstands, der im schlimmsten Fall zum Misslingen der Aufzeichnung führt, zu erkennen geben wird.[311] Durch seine Materialität weist der Text damit seinen Urheber als Dichter-Schreiber aus und ihm zugleich eine Sonderposition in der sich im 18. Jahrhundert stark verbreitenden Kulturtechnik der Schriftbeherrschung zu. Die Praxis des Schreibens ist, für sich genommen, unspezifisch und kann von ganz unter-

---

305 Petrucci: Schrift als Erfindung, S. 157. Das formuliert in ähnlicher Weise bereits Funk: Anweisung zum Schön- und Rechtschreiben, S. 5: „Wörter sind Zeichen der Rede die Gedanken einander dadurch mitzutheilen."

306 Petrucci: Schrift als Erfindung, S. 157.

307 Petrucci: Schrift als Erfindung, S. 157.

308 Zur sekundären Semantisierung dieser impulsiven Produktion, die *inventio* und *dispositio* überspringt, um mit der *elocutio* einzusetzen, vgl. Ehrmann: Seelenorte.

309 Gerade bei Goethe wird die Inszenierung poetischer Unordnung symbolisch aufgeladen. Schon von Zeitgenossen wurde bewundernd oder scherzend von seiner Ordnungsliebe gesprochen und auch die Charakterisierung Goethes durch seine behandelnden Ärzte lautete: „Gegen üble Gerüche war er nicht besonders empfindlich, wohl aber gegen die geringste Unordnung in dem Arrangement seiner Stube. So war ihm z. B. aufs Aeusserste zuwider, wenn ein Buch, eine Lage Papier u. dergl. mit seinen Rändern den benachbarten Rändern des Tisches nicht parallel lag." (Vogel: Die letzte Krankheit Goethe's, S. 24 f.)

310 So hält bereits 1773 Heinsius' *Kurze und gründliche Anleitung zur Schreibe-Kunst* fest: „Das Schreibbuch soll gerade und nicht schief liegen. Die Feder muß auf dem Mittel-Finger ruhen, doch daß sie nicht weiter hinauf liege, als bis zu Ende des Nagels […]. Man soll den Kopf nicht zu sehr auf das Papier hängen, sondern gerade sitzen, und den rechten Arm, so viel sich ungezwungen thun lässet, nahe am Leib halten. Dieses ist um so nöthiger, weil davon die rechte Lage der Buchstaben dependirt" (Heinsius: Kurze und gründliche Anleitung zur Schreibe-Kunst, S. 36).

311 Vgl. den scheinbaren Beleg dafür in der Interpretation von WA I, 38, S. 450 f.

schiedlichen Akteuren ausgeführt werden.[312] Bei Goethe aber wird ein Schreiben inszeniert, in dem „der bloße Funktionswert des Buchstabens […] Eigenwert" gewinnt und das „konventionelle Zeichen des Alphabetes […] vom Bewegungsrhythmus des Schreibers und seiner Epoche, auch im übertragenen Sinn, ergriffen" wird.[313]

Es ist ein Schreiben, das nur von bestimmten Individuen beherrscht wird, die man als Dichter, als Schöpfer des von ihnen Geschriebenen anzusprechen hat. Zugleich kann sich selbst das impulsive Schreiben des Genies gerade im Fehlen der etwa von materiellen Widerständen hervorgerufenen Brüche anzeigen, indem es die Spuren einer gezielten Vermeidung der Störfaktoren trägt.[314] So weist nicht nur der blindgeschriebene oder schiefe Text auf einen Dichter-Schreiber[315] hin, sondern auch bereits die Wahl der Schreib- und Beschreibstoffe. Eben weil Tinte und Feder eine (materielle) Vorbereitung ebenso wie Sorgfalt im Gebrauch einfordern, „griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Product in der Geburt erstickte".[316]

Martin Stingelin hat diese berühmte „Schreib-Szene" so gedeutet, dass die Wahl des Bleistifts die Widerstände des Materials behob und damit das Schreiben gewissermaßen zum Verschwinden brachte: „Goethe vertritt […] machtvoll einen Begriff des Schreibens, das glaubt, nahezu gänzlich von seinen materiellen und körperlichen Voraussetzungen absehen zu können."[317] Das stimmt wohl dann, wenn literarisches Schreiben sich in der Niederschrift erschöpft und vollendet. Wenn aber literarisches Schreiben eines Autors bedarf – und das scheint zumindest seit dem

312 Vgl. Hoffmann Schreiber, Verfasser, Autoren.

313 Doede: Schön schreiben, S. 5 f.

314 Diese Vermeidung ist dabei aber entscheidend abgehoben von derjenigen, die bereits die verbreiteten Lehrbücher zum Schönscheiben anempfehlen. Heinsius: Kurze und gründliche Anleitung zur Schreibe-Kunst, S. 33, empfiehlt etwa: „Man soll die Kinder nicht mit schlechten Federn, Papier und Dinte schreiben lassen, weilen solches grosse Verhinderung macht."

315 Die Praxis des Schreibens ist für sich unspezifisch und kann von ganz unterschiedlichen Akteuren ausgeführt werden. Hier wird aber ein Schreiben inszeniert, das nur von bestimmten Individuen beherrscht wird, die man als Dichter, als Schöpfer des von ihnen Geschriebenen anzusprechen hat.

316 Goethe: Dichtung und Wahrheit 4, AlH 48, S. 15. Dem entspricht auch Goethes retrospektive Beschreibung der Schreibszene zum *Werther*: „Da ich dieses Werklein ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich, geschrieben hatte, so verwunderte ich mich selbst darüber, als ich es durchging, um daran etwas zu ändern und zu bessern." Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 224. Mit erstaunlich ähnlichem Vokabular schreibt er am 16. März 1814 an Knebel über *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, er habe „dieses Werklein, so wie meine übrigen Sachen, als Nachtwandler geschrieben" (WA IV, 24, S. 202).

317 Stingelin: „Schreiben", S. 10.

Sturm und Drang der Fall zu sein –,[318] dann muss das Werk auch immer oder jedenfalls bis zur vollständigen Etablierung der Autorschaft seinen Autor mitschreiben. Gute Texte schreiben kann auch der Lehrling der Poesie, individuelle Werke schöpfen hingegen nur der moderne Autor. Dem Schreiben scheint hier ein symbolischer Mehrwert zuzukommen, der das eigentlich unsichtbare Ingenium anzeigen kann – und zwar besser als Stil oder andere inhaltliche Aspekte, die der Bewertung durch die Kritik unterliegen.

So gesehen, ist es nicht entscheidend, dass Goethe den Widerstand der Feder vermeidet, sondern dass er durch die Schreibweise selbst den Blick auf die Ausführung, auf das Plötzliche lenkt, das alle Stufen der rhetorischen Textproduktion überspringt und bei der *elocutio* einsetzt.[319] Gewiss zeigt ein solches Schreiben auch einen Text, es produziert einen literarischen Inhalt;[320] der schiefgeschriebene Text thematisiert aber auf materieller, formaler Ebene auch sich selbst als ein ganz spezifisches (deviantes) Geschrieben-Sein.[321] Es zeigt sich dabei eine interessante Analogie zur strukturalistischen Sprachtheorie Roman Jakobsons, der bekanntermaßen davon ausgeht, dass Sprache unterschiedliche Funktionen ausüben kann und sprachliche Gebilde sich aus bestimmten Mischungsverhältnissen dieser Funktionen zusammensetzen. Er macht unter diesen auch eine poetische Sprachfunktion aus, die den Blick auf die Sprache selbst zurücklenkt und etwa

---

318 Diese historische Komponente des Literaturbegriffs blendet Stingelins Ansatz offenbar systematisch aus. So geht er noch in jüngster Zeit davon aus, dass der ‚Schreibszene' ohne Hinweis auf irgendeine Einschränkung die Funktion eines Rahmens zukomme, der eine spezifisch „literarische Schreibszene gleichsam wie auf eine Bühne aus dem alltäglichen Schreiben heraushebt" (Stingelin: Schreibwerkzeuge, S. 100). Welche Akteure dafür notwendig sind, ob es tatsächlich andere Formen des Schreibens sind, aus denen Literatur hervorgeht, oder ob sie sich nur in der Bedeutung unterscheidet, die ihr als Geste von einer bestimmten Gruppe von Lesern beigelegt wird, wird nicht einmal angedeutet. Auch dass die Thematisierung des Schreibens, die Stingelin durch den Bindestrich der „Schreib-Szene" als Sonderform abhebt, den realen „Widerständen entspringt, die vorab die Schreibwerkzeuge dem Schreiben entgegensetzen" (Stingelin: Schreibwerkzeuge, S. 101) erscheint im Verhältnis zur Theorie wie zur historischen Praxis unterkomplex. Selbst vollständig fingierte Widerstände können dieselbe diskursive Realität behaupten und symbolisches Gewicht erlangen. Texte etwa, die tatsächlich im Rahmen eines Diktats niedergeschrieben wurden, können ebenso wirksam die Widerstände der Feder thematisieren wie die fiktiven Schreiber, deren Texte Briefromane wiederzugeben behaupten.

319 Es ist dabei unerheblich, ob es tatsächlich so gewesen ist oder nur Inszenierung war. Es geht eben nicht darum, dass Schreibwerkzeuge oder Beschreibstoffe „als Akteure im Netzwerk ‚Literatur' reflektiert" werden (Stingelin: Schreibwerkzeuge, S. 106), sondern darum, auf welche Weise sie inszeniert, mit symbolischen Werten versehen werden. Noch einmal: Für die Wirksamkeit einer Symbolisierung von Gesten ist es unerheblich, ob ein als mitwirkend *Präsentiertes* tatsächlich Akteur war oder nicht.

320 Man hat auch versucht, den Text in Goethes Nachlass zu identifizieren. Vgl. WA I, 38, S. 450 f., und Ehrmann: Seelenorte.

321 Vgl. allgemein zur Schriftbildlichkeit die Überlegungen etwa bei Krämer: Aisthesis und Operativität.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

Mehrdeutigkeiten provoziert. In Anlehnung daran könnte man dort, wo das Schreiben auf sich selbst als Schreiben, auf seine Funktionsweise und seine kulturelle Bedeutung verweist, von poetischem Schreiben sprechen.

Entscheidend scheint dabei – zumindest so lange, bis sich eine einigermaßen stabile Normalform poetischen Schreibens herauskristallisiert hat – die Betonung oder Inszenierung von Devianz. Daher ist vielleicht das Interessanteste an dieser Passage aus *Dichtung und Wahrheit*, dass alles an Goethes Szene dem Schreiben als historischer Praxis des 18. Jahrhunderts entgegensteht. Stingelin scheint es zu übersehen, weil er offenbar von einer bestimmten Form literarischen Schreibens bereits ausgeht und konkrete Szenen eher zum Beleg der normalisierten Sonderform poetischer Produktion nimmt, als sie für jene Handlungsweisen anzusehen, die sie viel grundsätzlicher und zunächst sind. So thematisiert Goethes Szene nicht einfach sein literarisches Schreiben, er stellt sein Schreiben überhaupt erst als jene Abweichung aus, die er als eigentlich poetisches Moment lesbar macht. Seine Eruptionen überspringen daher nicht nur die rhetorischen Entwurfsstadien, sondern arbeiten auch gegen beinahe alle Anweisungen zum (Schön-)Schreiben, die die tatsächlichen Praktiken so nachhaltig prägten.[322] Er sitzt etwa nicht richtig, ja sogar überhaupt nicht, sondern schreibt am Pult, wie er gerade davor zu stehen kommt. Er kann also gar keinen ‚sauberen' Text, die scheinbar notwendige Form der schriftlichen Kommunikation, herstellen. Diese spezifische Form der Abweichung, der im Extremfall lesbaren Unlesbarkeit, die den Blick vom Text auf das Geschriebene lenkt, scheint seither ein Spezifikum literarischen Schreibens zu sein.[323]

Vor diesem Hintergrund gewinnen scheinbare Kleinigkeiten erhebliche Bedeutung. So schreibt Goethe nicht streng linear, sondern im Sinne einer poetischen Topologie – er beginnt dort, wo die Feder das querliegende Papier trifft, und es ist dabei nur Zufall, wenn dort nicht schon ein Text gewesen ist. Damit sistiert er das im schulischen Kontext mühsam antrainierte Schreiben im erst vorgezeichneten, dann imaginierten Netz des Linienspiegels.[324] Auch das ist seither Ausdruck dichterischer Idiosynkrasie, einer bestimmten Form der Sinnproduktion, die nur in der konservierten, aufbewahrten Handschrift sichtbar wird.[325] Bei Hölderlin zeigt

322 Auch wenn im Elementarschulunterricht die Schiefertafel zeitweilig Papier und Feder ersetzte. Vgl. Bosse: „Die Schüler müßen selbst schreiben lernen".

323 Viele moderne Autoren brauchten Reinschriften auch deshalb, weil die eigene, schwer lesbare Schrift zu Satzfehlern geführt hätte. Jeder, der einmal versucht hat, etwa Nietzsches späte Manuskripte oder Walsers ‚Mikrogramme' zu lesen, wird diese praktische Notwendigkeit einsehen.

324 Zu den historischen Praktiken des Schreibens vgl. Messerli: Lesen und Schreiben, S. 511–560.

325 Vgl. auch Wilhelm Diltheys Forderung nach der Einrichtung von Archiven für Literatur (Dilthey: Archive für Literatur). Vgl. auch Sina/Spoerhase (Hg.): Nachlassbewusstsein, und Dallinger u. a. (Hg.): Archive für Literatur. Ebenso wie Chartier: Die Hand des Autors, übersieht auch Benne: Die Erfindung des Manuskripts, die Bedeutung dieser sekundären Semantik der Schrift für die zunehmende Aufbewahrung von Manuskripten.

sich das besonders deutlich, wo spätere Editoren nicht einmal mehr die Textgrenzen einigermaßen sicher bestimmen können. Hier schreibt sich gleichsam die Schrift selbst beständig fort, indem sie unterschiedliche Rekonfigurationen zulässt – und sie tut das (und wird nicht etwa sinnlos oder ‚falsch'), weil sie sich offenbar als eine literarische zu erkennen geben kann.

4.8 Fremde Hände oder Das Problem der Pluriaktorialität

Das Genie, das sich auch dadurch selbst anzeigt, dass es so empfindlich ist, sich bereits durch das Kratzen der Feder[326] aus dem produktiven Taumel reißen zu lassen, wird den Bleistift wählen;[327] es wird aber auch die Einsamkeit suchen, um weitere Störfaktoren oder gar mögliche Fremdeinflüsse zu eliminieren.[328] All dies macht deutlich, dass die Dichterhandschrift[329] – zumindest für alle Lesenden und Schreibenden, die am Ausgang des Jahrhunderts im Paradigma emphatisch schöpferischer Autorschaft sozialisiert wurden – gleich mehrfach kodiert ist. Sie ist nicht nur von einer Hand gezogene Spur, sondern zugleich Zeichen eines ‚großen Geistes' und seines (einsamen) Schreibortes. Vielleicht ist es daher gar nicht erstaunlich, dass Goethe diese spannende und schon von der frühen Literaturgeschichtsschreibung dankbar aufgegriffene[330] Passage seiner Biographie nicht zu Lebzeiten veröffentlichte.[331] Immerhin weist sie mit Nachdruck auf das Problem später[332] oder gar fremder Hand hin, auf die Herausforderungen jener poetischen Kollek-

326 Vgl. Kammer: Redende Federn; hinzu kommen die Mühen der Zurichtung und die Widrigkeiten des Gebrauchs. Vgl. auch LeCollen: Feder, Tinte und Papier, S. 11–48, und Wernli: Federführend.

327 Der Bleistift ist als Schreibgerät immer noch verpönt, selbst zum ‚Geschwindschreiben' wird zwar der Gebrauch einer „weichern Feder" angeraten, aber doch auf einem Schreibwerkzeug, das die dauerhafte Tinte verwendet, beharrt (vgl. Roßberg: Systematische Anweisung, S. 466).

328 Es geht dabei um die Gefahr des Umschlags vom „*Original* Writer" zum „*Imitator*", vom „Benefactor[]" zum „transplanter" (Young: Conjectures, S. 10). Zugleich aber auch um eine bestimmte Form schriftstellerischer Praxis, die etwa Zimmermann: Ueber die Einsamkeit III, S. 305 f., skizziert. Vgl. dazu auch ausführlicher Kap. zwei.

329 Den Effekt der Materialität auf die Lektüre und den Lesenden lässt sich mit den Konfessionen des ‚Handschriftenfetischisten' Hauck um 1900 veranschaulichen. Es geschah, dass er „unter dem Eindruck des Geschriebenen und der Wirkung, die von den Schriftzügen auf mich überging, im Verein mit dem ausströmenden Geruch zwangsweise aus der Welt des Verstandes in die der Gefühle hinüberglitt, bis ich über dem Äußeren der Briefe immer mehr den Inhalt vergaß und mich in meine Traumwelt entspann" (zit. nach Wimmer: Archivkörper, S. 245).

330 Laube: Geschichte, S. 365.

331 Dass Goethe die Szene überhaupt niederschrieb und Eckermann ab 1830 mit der Überarbeitung des vierten Buches von *Dichtung und Wahrheit* für den Druck betraute und sogar zur Eile drängte, ist ein Hinweis auf die Verführungskraft des Gedankens, „beim Schreiben beobachtet zu werden" (vgl. Giuriato/Stingelin/Zanetti: Einleitung, S. 10).

332 Nachträgliche Eingriffe in Manuskripte, die einen eruptiven Schreibprozess dokumentieren, müs-

tivität also, die Goethes Schreiben schon frühzeitig, entscheidend aber seit den 1790er Jahren prägt. Es ist sicherlich zu kurz gegriffen, wenn man die nachitalienische Hinzuziehung weiterer Akteure in den Schreibprozess als Distanzierung vom Text liest und sie mit der Läuterung des Stürmers und Drängers zum Klassizisten erklärt, und sie ist auch nicht einfach Effekt des sogenannten ‚Freundschaftsbundes' mit Schiller.[333] Denn nicht nur gab es bereits zuvor unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit,[334] es stellten auch nicht alle Kollaborationen auf textproduktiver Ebene Herausforderungen für die individuelle Autorschaft Goethes dar. Nicht immer ist ein zweiter Dichter-Schreiber wie Schiller beteiligt, häufig sind es schreibende Akteure, die – im symbolischen, nicht praxeologischen Sinn – kaum je über den Status eines ‚Schreibzeugs',[335] einer instrumentellen Verlängerung des Verfassers Goethe hinaus kamen. Nur „in der *Dienlichkeit* hat und findet" schon nach Martin Heidegger, der den instrumentellen Charakter betont und das ‚Zeug' dabei in die Nähe des Organs rückt, „der Organismus sowohl wie das Zeug sein *Wesen*. Federhalter sein heißt, in bestimmter Weise zum Schreiben sein".[336] Gewiss sind die Diener und Sekretäre, die Goethes Arbeitszimmer in bisweilen großer Zahl tätig bevölkerten,[337] Menschen; sie sind aber zugleich Instrumente einer Schreibarbeit, sie sind auch ein ‚Zeug', das „strenggenommen nie" einfach *ist*.[338] Vielmehr sei es „verschiedenen Weisen des ‚Um-zu'", der „Dienlichkeit, Beiträglichkeit, Verwendbarkeit, Handlichkeit" unterworfen.[339] Funktional betrachtet, reiht sich der schreibende Diener damit offenbar ein unter „Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster Türen, Zimmer. Diese ‚Dinge' zeigen sich nie zunächst für sich, um dann als Summe von Realem ein Zimmer auszufüllen".[340] Der Sekretär ist aber weder Staffage des Büros noch das einfach „Zuhandene",[341] das sich nach Belieben gebrauchen und wieder an jenen Platz zurückstellen lässt, auf dem es der neuerlichen Handhabung harrt – denn er leiht nichts weniger als seine Hand. „Allein das Wesen der Hand läßt sich nie als ein leibliches Greiforgan bestimmen oder von diesem her erklären."[342] Vielmehr sei die Hand das Werkzeug des Selbstausdrucks. „Nur ein Wesen, das

---

sen insbesondere vor dem Hintergrund der „possible difference between a first intention and a much later intention" (Parker: Flawed Texts, S. 106) problematisch werden.

333 Vgl. auch Ehrmann: Dichter Bund.

334 Vgl. dazu Lenz: Kollektive Arbeitsweisen.

335 Heidegger: Grundbegriffe der Metaphysik, S. 321f .

336 Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik, S. 321 f. Vgl. auch Schödlbauer: Diktat des Ge-Stells, und Pethes: Mnemographie, S. 127–131.

337 Vgl. Holm: Goethes Arbeitszimmer.

338 Heidegger: Sein und Zeit, S. 68.

339 Heidegger: Sein und Zeit, S. 68.

340 Heidegger: Sein und Zeit, S. 68.

341 Heidegger: Sein und Zeit, S. 69.

342 Heidegger: Was heißt denken?, S. 51.

spricht, d. h. denkt, kann die Hand haben und in der Handhabung Werke der Hand vollbringen."[343] Damit ist ziemlich genau das bezeichnet, was Goethes Szenen des impulsiven Schreibens demonstrierten: Die Schrift ist Spur des schreibenden Individuums, weil die sie hervorbringende Hand das Denken zugleich ausdrückt und initiiert. Denn „nur insofern der Mensch spricht, denkt er; nicht umgekehrt, wie die Metaphysik es noch meint. Jede Bewegung der Hand […] gebärdet sich im Element des Denkens."[344] Durch diese enge Verbindung, die im Bild der ‚denkenden Hand' kulminiert, wird mit dem Werkzeugcharakter der Hand auch der des Sekretärs problematisch.[345] Es entspricht dem von Goethe entworfenen Modus eruptiven Schreibens, wenn die Hand selbst als Ort oder jedenfalls als Ausgangspunkt des Denkens begriffen wird. Zugleich erhält sie eine prekäre Doppelgestalt, denn offenkundig gibt es Formen des Schreibens,[346] in denen die Hand wie beim Abschreiben, Exzerpieren oder Reinschreiben nicht oder jedenfalls nicht in erster Linie Ausdruck des Denkens, sondern vielmehr ‚Zeug' ist.

Die Diener und Sekretäre, die Goethe in seinem Arbeitszimmer um sich versammelt, können (und wollen) keinen Anspruch auf Autorschaft stellen, sie werden auch nicht als Dichter-Schreiber agieren – und dennoch sind sie ‚unhandliches Zeug', weil sie Hände zur Verfügung stellen, die immer schon zugleich Werkzeug und Denkorgan sind. Der vorhandene Wille, sich zum Verschwinden zu bringen, zum diaphanen Medium zu werden, wird nur allzu häufig von gegenläufigen Handlungen durchkreuzt, und es lassen sich praxeologisch unzählige Momente rekonstruieren, wo die Hände der Sekretäre Eigensinn bewiesen haben.[347] Die passive, apparathafte Mitarbeit kann so bisweilen in eine aktive umschlagen und produktiv werden. Das mag in den meisten Fällen keine gravierenden Auswirkungen auf die konkrete Gestalt zumindest des veröffentlichten dichterischen Werks haben, das ja die Hände einiger weiterer, in unterschiedlichem Grad auch aktiver Akteure wie Herausgeber, Verleger oder Setzer durchläuft und in diesem Prozess häufig auch von den meisten Spuren eigensinniger Schreiberhände (u. a. die von ihnen gestiftete Unordnung und ihre Fehler) befreit wird. Worauf sie aber in jedem Fall Einfluss nimmt, ist die sekundäre Semantik des Manuskripts als Spur des genialen Schöpfungsprozesses.

343 Heidegger: Was heißt denken?, S. 51. Vgl. dazu auch die Lektüre der Stellen bei Derrida: Heideggers Hand.

344 Heidegger: Was heißt denken?, S. 51.

345 Zum ‚beseelten Werkzeug' vgl. Krajewski: Der Diener, S. 45–47.

346 Bereits der Gebrauch der Schriftnorm bedeutet freilich eine Dissoziation. Vgl. Pethes: Mnemographie S. 130 f.

347 Zu denken ist nicht zuletzt an die Abschreibe- und Hörfehler der handschriftlichen Textvervielfältigung, aber auch an die Nutzung bestimmter Freiräume bei der Füllung des leeren Blatts, der räumlichen und kalligraphischen Gestaltung.

So hat es gewiss Auswirkungen auf den Charakter einer Handschrift, wenn sie zwar den Text eines Autors aufzeichnet, aber von Schreiberhand nach Diktat erzeugt wird.[348] Überhaupt geht in einem solchen Setting, das zumindest auf die gemeinsame Anwesenheit von Autor und Schreiber angewiesen ist, ein gewisser Grad an Spontanität verloren, der die Manuskripte zuvor (jedenfalls in ihrer Inszenierung) auszeichnete.[349] Kaum denkbar ist ein Diktat „bei'm nächtlichen Erwachen"[350] oder eines, das den konvulsivischen Bewegungen der poetischen Eruption folgt. Gewiss benötigen all jene Formen der Aufzeichnung mehr Vorsehung und Abstimmung, die weitere, insbesondere menschliche, Akteure einschließen. Die Kollektivität der diktierenden Schreibweise steht dem emphatischen Ausdruck der Individualität in der Schrift entgegen. Allerdings kann das Diktat in die fremde Feder gerade jene Irritationen minimieren, die das Schreiben als Notationstechnik hervorruft, indem sie die mechanische Ausführung an den Sekretär delegiert.[351] Zwar ist der Autor dann nicht mehr unmittelbar der Verursacher einer Spur, er ist physisch getrennt von einer Schrift, die seinen Text jedoch insofern befördert, als sie diesen beinahe widerstandlos aufzeichnet. Denn nicht nur der von Dunkelheit oder fehlendem Schreibzeug verursachte Aufschub der Niederschrift wird den eruptiven Schreibprozess des Dichters gefährden, sondern auch die ständig drohende Möglichkeit, dass „die Hand gar bald [ermüdet]" und das Schreiben sich verbraucht, bevor das Schöpfen sein Ende findet. Vor allem bei „anhaltendem und vielem Schreiben" könne „dieses Uebel" dazu führen, „daß dem Schreiber die Hand, ja sogar oftmals der ganze Arm, zu schwellen anfängt".[352] Das Diktat erspart dem Autor so zwar schwulstige Hände, es fügt dem Ensemble der medialen Übersetzungen aber notwendig eine Ebene der transkriptiven Vermittlung hinzu.[353] Denn die Autographie ist eine unmittelbare Notationstechnik, während das Diktat auf einer möglichst deutlich artikulierten und in einer zur Niederschrift geeigneten Geschwindigkeit geäußerten Rede beruht, die vom Schreiber immer erst gehört und verstanden werden muss, um in den Zügen seiner Hand auf dem Papier fixiert zu werden.[354] Denkbar wäre als Idealfall auch die Aufzeichnung eines selbstvergessenen Sprechens, das dem genialischen Schreibakt entsprä-

348 Die Reichweite dieser Differenz ist momentan nur zu erahnen, da die „Kulturtechnik" des Diktats „bislang nur in Ansätzen erforscht" ist (Binczek: Diktieren, S. 175).

349 Im Dunkeln bleibt freilich, wie spontan das eigenhändige Dichten verläuft. Ortlieb: Notieren, Billettieren, Übereignen, S. 131 f., belegt exemplarisch eine Schreibszene Goethes, die sich am besten als „Selbst-Diktat" beschreiben lässt.

350 Goethe: Dichtung und Wahrheit 4, AlH 48, S. 14 f.

351 Zur Trennung von Autor und Papier im Diktat vgl. auch Ott: „Setz dich. Schreib.", und grundsätzlich zum Phantasma des Schreibens ohne Hände Ortlieb: Zwischen Kopf und Papier.

352 So Roßberg: Systematische Anweisung, S. 439, mit Blick auf die Vor- und Nachteile der Kurrentschrift.

353 Dazu Jäger: Transkriptivität.

354 Zum Diktat vgl. auch Binczek/Epping-Jäger (Hg.): Das Diktat.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

che. Möglich wäre ein solches Abbild des sprechenden Denkens bereits vor der Erfindung des später u. a. von William S. Burroughs intensiv genutzten Tonbandgeräts. Es wäre dafür aber die möglichst unmerkliche Anwesenheit eines Schreibers vonnöten, der eine wie die von Jean Coulon entwickelte „Tachygraphie" beherrscht,[355] die „ebenso schnell zu schreiben erlaube, wie man spricht".[356]

Gerade um 1800 entwickelt auch Goethe die Wunschvorstellung eines geheim anwesenden Tachygraphen. In dem „Geständniß", das er in der Rolle des „Übersetzers" vorbringt und der in den *Propyläen* erschienenen kommentierten Übertragung von *Diderots Versuch über die Mahlerey* ins Deutsche voransteht, heißt es über den eigentlichen Moment der Kreativität, den empfindlichen Augenblick des Übergangs vom Zaudern zum Schreiben:

> In demselbigen Augenblicke tritt ein Freund, vielleicht ein Fremder, unerwartet herein, wir glauben uns gestöhrt, und von unserm Gegenstande hinweggeführt; aber, unvermuthet lenkt sich das Gespräch auf denselben, der Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drükt das Gegentheil unserer Ueberzeugung aus, vielleicht trägt er etwas nur halb und unvollständig vor, das wir besser zu übersehen glauben, oder erhöht unsere eigne Vorstellung, unser eignes Gefühl, durch tiefere Einsicht, durch Leidenschafft für die Sache. Schnell sind alle Stockungen gehoben, wir lassen uns lebhaft ein, wir vernehmen, wir erwidern. Bald gehen die Meynungen gleichen Schrittes, bald durchkreutzen sie sich, das Gespräch schwankt so lange hin und her, kehrt so lange in sich selbst zurück, bis der Kreis durchlaufen und vollendet ist. Man scheidet endlich von einander, mit dem Gefühl, daß man sich für diesmal nichts weiter zu sagen habe.[357]

Diese lebhafte Szene eines gemeinsamen Denkens, das sich nicht in die Anteile der einzelnen Beteiligten auftrennen und darin nicht anders denn als kollektives beschreiben lässt, endet in Ernüchterung:

> Aber dadurch wird die Abhandlung, die Vorlesung nicht gefördert. Die Stimmung ist erschöpft, man wünscht, daß ein Geschwindschreiber das vorüberrauschende Gespräch aufgefaßt haben möchte. Man erinnert sich mit Vergnügen der sonderbaren Wendungen des Dialogs, wie, durch Widerspruch und Einstimmung, durch Zweyseitigkeit und Vereinigung, durch Rückwege so wie durch Umwege, das Ganze zuletzt umschrieben und beschränkt worden, und jeder einseitige Vortrag, er sey noch so vollständig, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor.[358]

355 Vgl. Coulon-Thévenot: Tachygraphie.
356 Gardey: Schreiben, Rechnen, Ablegen, S. 44.
357 Goethe: Diderots Versuch, P I.2, S. 2.
358 Goethe: Diderots Versuch, P I.2, S. 2 f.

Der Mehrwert der Kollektivität, der sich darin ausdrückt, liegt nicht nur im lebhaften Austausch der Meinungen, sondern bereits darin, dass man auch die eigenen Gedanken in der Rückschau als fremde wahrnehmen kann. Die flottierenden Ideen, ebenso wie die wechselnde, unterbrochene und so von einem kollektiven Rhythmus geprägte Rede haben in Goethes Konzeption offenbar eine andere Form als die (selbst-)verfasste Schrift.[359]

So sehr die Gedanken damit auch vom Text getrennt sein mögen, in ihrer Medialität treffen die Aufzeichnung des heimlichen Geschwindschreibers mit dem diktierend verfassten Text darin zusammen, dass sie beide von ‚fremder' Hand stammen. Vom Standpunkt des Autors aus kann das Ergebnis dann nicht mehr als ‚Schrift', verstanden als Ergebnis eigenen Schreibens, gelten. Damit durchtrennt die Diktatszene[360] die materielle Verbindung von Autor und Leser in der Spur der Handschrift. Sie stört die Intimität,[361] durch die ‚der Autor als abwesender Redner'[362] in der gelesenen Schrift präsent gehalten werden kann, wie etwa aus der verspäteten Antwort Heinrich Wilhelm Gerstenbergs auf den Brief des „deutschen Shakepear"[363] hervorgeht, die auch die zeitgenössische Bedeutung der epistolaren Materialität und der Semiotik der Autographie unterstreicht: Er habe Goethes „Geist nicht nur von Angesicht zu Angesicht darinn gesehen, sondern den warmen Händedruck dieses edlen Geistes gar sehr gefühlt".[364] Die fehlende körperliche Anwesenheit wird so durch deren „imaginäre Präsenz"[365] in der (Hand-)

359 Die Radikalisierung findet sich einem Brief an Zelter vom 28.12.1830, WA IV, 48, S. 63: „Ich wollte nur, meine Gedanken hätten einen Geschwindschreiber, ohne daß ich sie ausspräche."

360 Der Begriff kann auch in Analogie zur ‚Schreibszene' gelesen werden. Vgl. auch Epping-Jäger: Die Diktatszene, und Menzel: Peter Kurzecks Textdiktat.

361 Die Störung, die nicht nur vom Diktat, sondern auch vom Wechsel der Schriftart ausgeht, beschreibt Freud in seinem Brief an Ernest Jones vom 20. November 1926: „Erstaunt werden Sie über die Aufdeckung des Motivs sein, das meine Korrespondenz mit Ihnen behindert. Es ist ein klassisches Beispiel der kleinlichen Einschränkungen, denen unsere Natur unterliegt. Es ist mir nämlich sehr schwer, Deutsch in Lateinschrift zu schreiben, wie ich's heute tue. Alle Leichtigkeit – Inspiration sagt man bei größeren Dingen – verläßt mich sofort. Sie haben mich aber oft wissen lassen, daß Sie gotische Schrift nicht lesen können, so daß mir nur zwei Wege der Verständigung bleiben, die beide die Intimität stören, entweder Anna den Brief in die Maschine zu diktieren, oder mein unbeholfenes Englisch anzuwenden" (Freud: Briefe 1873–1939, S. 387).

362 Nach dem Titel der anregenden Studie von Bosse: Der Autor als abwesender Redner.

363 Heinrich Wilhelm Gerstenberg an Goethe [Konzept], 5.1.1774, GBr II.2, S. 120.

364 Gerstenberg an Goethe [Konzept], 5.1.1774, GBr II.2, S. 120.

365 Nach Koschorke: Körperströme, S. 319 f., erzeugt Schriftkommunikation „auf der Ebene der Körper […] ein System der Verschiebung, der Ungleichzeitigkeit, des unaufholbaren Aufschubs; sie zerstört hier den Anspruch auf Direktheit, den das rhetorische Denken aus dem Primat der Rede bezog. Andererseits aber besorgt sie die Konversion jener ersten in eine sekundäre Präsenz, die gerade durch physische Abwesenheit gewährleistet wird und deren Modus das Imaginäre ist. Die Unterbrechung der Körperbeziehungen ist Bedingung für diese imaginäre Präsenz." In dieser Welt des Imaginären wird Schrift zum Zeichen des Körpers, werden Wörter zum Ausdruck

Schrift kompensiert.[366] Gerstenberg erscheinen die Schriftzüge als Gesichtszüge, er fühlt die Spur, die die Hand bereits nur mittelbar als Abdruck der Feder auf dem Papier hinterlassen hat, gleichsam als einen „Händedruck".[367]

Der diktierte ebenso wie der gedruckte Text kann solche unmittelbaren Imaginationen von Anwesenheit oder körperlicher Berührung nicht mehr in Gang setzen – diese müssen durch einen Begleitdiskurs angeregt werden, der die Authentizität der nicht mehr körperlichen Schrift (Typographie) bzw. des Texts im ‚falschen' Schriftkörper (Diktat) beglaubigt. Der Vorteil der geringeren Mühe des Diktierenden ist aber unübersehbar: Immerhin können erst schriftlich fixierte Texte zum Gegenstand der unterschiedlichsten Überarbeitungen als Praktiken sekundärer Schriftlichkeit[368] werden, durch die sie häufig überhaupt ihre später einflussreiche Form erhalten. Die Handschrift ist damit zwar zunächst von ihrem Autor getrennt, ist mithin kein materielles Indiz seiner authentischen Tätigkeit mehr, kann aber umso besser als *Text* medial auf ihren Ursprungsort verweisen, der nun nicht mehr im strengen Sinn als Verfasser (der schriftlichen Form), wohl aber als Urheber (einer ideellen Form[369]) gelten kann. Und weil sich der Verfasser nicht am Widerstand der Feder und an der Taubheit kalter Finger ermüden musste, kann sein Text umso leichter und mit umso größerem Recht zum Gegenstand jener hermeneutischen Lektürepraxis des 18. Jahrhunderts werden, die nicht Handschriften, sondern Texte liest, um Autoren erscheinen zu lassen.[370]

des Inneren. Der Text wird mit Bosse: Der Autor als abwesender Redner, S. 277 f., zum Stellvertreter und Zeichen.

366 Vgl. dazu auch Ehrmann: Dichter Bund, und Ehrmann: Bündnisse.

367 Gerstenberg an Goethe, 5.1.1774, GBr II.2, S. 120.

368 Vgl. Fehrmann u. a. (Hg.): Originalkopie.

369 Vgl. dazu auch Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit.

370 Dies ist nicht zuletzt der doppelten Logik geschuldet, die dem Begriff der Hermeneutik innewohnt. Der Terminus leitet sich von Hermes her, das notieren bereits die ersten Vorlesungsnachschriften, und er scheint daher stets die Voraussetzung von Schleiermachers Überlegungen zu diesem Themenkomplex gewesen zu sein. In der Nachschrift Braunes (1826/27) ist zunächst Hermes „1) der bloße Verbreiter von Gedanken und Reden der Andern, 2) das Deuten und Auslegen derselben" (SKGA II. 4, S. 451). Für die Genealogie der Hermeneutik ist das für Schleiermacher folgenreich: „Zuerst verstand man darunter, die Kunst seine eignen Gedanken richtig vorzutragen" (SKGA II. 4, S. 451), also aus Autorsicht die Hervorbringung einer Botschaft. Die Umkehrung der Mediationsrichtung, die „die Reden und Gedanken Andrer richtig zu verstehn" (SKGA II. 4, S. 452) versucht, richtet sich dann auch nicht auf die Botschaft selbst, sondern durch diese auf ihren Ursprungsort.

4.9 Einschreiben: Stil, Form (Lavater, Hemsterhuis, Buffon)

Es existieren damit am Ende des Jahrhunderts vor allem zwei parallel nebeneinanderlaufende Arten, die eigene individuelle Dichterschaft sichtbar zu machen, und beide verbinden sich jeweils mit bestimmten Formen von (imaginativer) Körperlichkeit: Die Inszenierung leiblicher Spuren der Verfasserschaft[371] und das Evozieren von Dichterbildern durch den (Para-)Text.[372] Damit soll zwar eine Beobachtung formuliert, nicht aber zugleich insinuiert sein, dass die Tätigkeit des ‚Inszenierens' und ‚Evozierens' stets bewusst und im Verbund mit bestimmten werkpolitischen Absichten oder genau kalkulierten Positionierungsstrategien ausgeübt werde. So wie eine bestimmte Position innerhalb eines sozialen (Sub-)Feldes zwar von einzelnen Autoren angestrebt werden kann, die tatsächliche Positionierung sich aber erst aus der Dynamik des Feldes insgesamt, aus der Relationierung vorangegangener und gleichzeitiger Einsätze objektiv ergibt,[373] so sind auch die genannten Formen der Darstellung von Autorschaft lediglich zwei im weiten Bereich der Literatur ab der Jahrhundertmitte zusehends habitualisierte Weisen des produktiven wie rezeptiven Umgangs mit Texten. Sobald sie ab spätestens 1775 zu kulturellen Praktiken[374] geworden sind, wurden die dichterischen Selbstdarstellungen von entscheidenden Teilen des Publikums (wie den Kritikern, aber auch den Kollegen bzw. Kontrahenten) selbst dann wahrgenommen, wenn sie gar nicht mit einer bestimmten Absicht verfasst wurden.[375]

Das führt historisch zu einigen Verschiebungen, Verdoppelungen und Ungleichzeitigkeiten, die die Situation für die Schreibenden, aber auch die Lesenden undurchsichtiger machte und immer wieder auch zu Missverständnissen führte. Das bemerkenswerteste dieser Missverhältnisse ist vielleicht die Frontstellung einer der Autonomietheorie der Künste verpflichteten Literatur am Ende des Jahrhunderts, die sich zunächst gegen das Publikum,[376] dann gegen vorhergehende[377] wie

---

371 Ein bemerkenswertes Beispiel für die Beigabe von Faksimiles fiktiver Handschriften gibt Kuhn: Wahre Geschichten, S. 249–251.

372 Vgl. dazu auch Kap. fünf.

373 Vgl. Bourdieu/Wacquant: Reflexive Anthropologie, S. 126, und Ehrmann/Wolf: Gisèle Sapiros Verbindung von Feld- und Netzwerktheorie.

374 Nach dem von Jaeggi: Kritik von Lebensformen, geprägten Begriff der sozialen Praxis.

375 Dagegen Martus' Konzept der Werkpolitik, das auf das allseitige Bewusstsein, ‚unter den Bedingungen von Kritik' zu schreiben, zielt (vgl. Martus: Werkpolitik).

376 Vgl. vor allem Brandt: Die ‚hochgesinnte' Verschwörung.

377 Siehe dazu etwa Schillers berühmte Bürger-Rezension, in der er bereits Idealisierung und Veredlung der jetzt als ‚populär' abqualifizierten unmittelbaren Ästhetik des Sturm und Drang entgegenstellt (SNA 22, S. 245–264). Allgemein zur streitbaren Haltung der Weimarer vgl. die beiden richtungweisenden Aufsätze von Reed: Ecclesia Militans, und Sengle: Die ‚Xenien'.

nachfolgende[378] Avantgarden und zuletzt gegen sich selbst richtete.[379] Auch die Handschrift war Teil verschiedener gleichzeitiger, teils auch widersprüchlicher Praktiken, wurde ab den 1770er Jahren vonseiten der selbsterklärten Avantgarde aber zusehends als Spur des schöpferischen Prozesses begriffen – dabei offenkundig und in erster Linie auch als Spur des Körpers, der sie hervorgebracht hat. Durch die Übersetzung dieser Körperschrift in den Druck geht zwar das unmittelbare indexikalische Verhältnis des Rückverweises verloren, doch kann auch der auf materieller Ebene entindividualisierte Text die im handschriftlichen Austausch schon länger gebräuchliche Form der nur imaginierten Kommunikation von „Angesicht zu Angesicht"[380] zwischen Autor und Leser in Gang setzen. Die Abwesenheit trug bisweilen sogar zur Steigerung der Intensität und Innigkeit der Beziehung bei. So könne man „geradezu von einer epochentypischen Strategie sprechen, *empirische Präsenz in Semiose, in Zeichentätigkeit, zu verwandeln,* um sie dann auf höherer Stufe, als ebenso zeitlos-wahre wie imaginäre Präsenz, wieder aus dem System der Repräsentationen hervorspringen zu lassen".[381]

Bereits als sich ab der Jahrhundertmitte das Paradigma dichterischer Schöpferkraft neu zu formieren begann, wurde darüber verhandelt, auf welche Weise sich Genialität überhaupt und insbesondere in materiell entfremdeten (Diktat-, Abschriften- oder Druck-) Texten ausdrücken könnte. Dabei wurde immer wieder zumindest implizit auch die Differenz zwischen realem, spurenerzeugendem Leib und imaginärer Gestalt berührt. In einer regelrechten Vernichtung des dritten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* (1777) wendet sich der Rezensent der *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* vehement gegen die Geringschätzung, mit der Lavater Alexander Pope und Voltaire explizit aus seiner Reihe beispielhafter Dichterphysiognomien ausschließen will:[382] „Nicht aus ihren Physiognomien,

378 Zum oft missverstandenen und auf die Stereotype einer nachträglichen Inszenierung reduzierten Verhältnis von Klassik und Frühromantik vgl. den historisch differenzierenden Beitrag von Wolf: Reinheit und Mischung.

379 Vgl. etwa Schneider: Die Krise der Kunst, und Ehrmann: Bildverlust.

380 Gerstenberg an Goethe [Konzept], 5.1.1774, GBr II.2, S. 120.

381 Koschorke: Körperströme, S. 251 f.

382 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 208, fordert: „Nicht also, Freunde, legt's der Physiognomik zur Last, wenn sie Linien und Charakter, wie sich von Pope und Voltären abstrahiren ließen – nicht unter reine Dichterzüge aufnehmen will. Lacht nicht, wenn sie vor solchen Gesichtern nicht sogleich laut und entscheidend ruft – ‚Dichter! Dichter!' – Die Zeit wird kommen, und sie ist nahe, hoff' ich, daß man der Physiognomik allein das Monopolium – nicht geben, denn sie hat's schon – aber zugestehen wird – ‚Sie soll über a) Dichtertalent, b) Dichtergefühl, c) Dichtergeist, d) Dichtergenie, e) Dichter – entscheiden!' – oder, wenn ihr das noch nicht für möglich haltet, wartet auf die Entscheidungen der Nationen – Laßt nur ihre Idole hinter den Vorhang treten; das Händeklatschen vertönen – das Geblüte kühl werden – und – und einen wahren Dichter unangekündigt auftreten – oder seine wahre Dichtung in die Nation hineinwerfen und davon gehen!"

sondern aus ihren Werken erkennen wir diese beyden für wahre und grosse Dichter; und verschiedene von denen, die Hr. L[avater] zur Zunft zählt, könnten wir nicht einmal unter ihnen in den zweyten Rang setzen."[383] Das *classement* der Dichter könne – und er steht mit seiner methodischen Kritik keineswegs alleine da[384] – nicht mit Blick auf die Körper allein erstellt werden. Vielmehr müsse man vor allem die Werke einem genauen Studium unterwerfen, wobei dann viele der von Lavater in höchsten Tönen gelobten Autoren gar nicht mehr unter die besten gezählt werden könnten. Er scheint damit auch Goethe zu meinen, auf den er gleich anschließend eingeht. Der Rezensent bemerkt, dass der mittlerweile bereits zum geheimen Legationsrat in Weimar avancierte Autor „in verschiedenen, einander nicht ähnlichen, Köpfen" abgebildet sei, in denen der Rezensent die von der physiognomischen Beschreibung reklamierte „Grösse" nicht finden könne.[385] Diese Kritik entzündet sich ganz offensichtlich an Lavaters euphorisch-dithyrambischer Ekphrasis der Goethebilder,[386] die in jedem Zug und noch in vielen Details des Gesichts ein Anzeichen großer Dichterschaft erkennt:

> Man bemerke vorzüglich die Lage und Form dieser – nun gewiß – gedächtnißreichen, gedankenreichen – warmen Stirne – bemerke das mit Einem fortgehenden Schnellblicke durchdringende, verliebte – sanft geschweifte, nicht sehr tiefliegende,

383 Anonymus: Winterthur [Rez.] Lavaters Physiognomische Fragmente, S. 997. Der Rezensent schließt auch eine Kritik an Lavaters eigenem Stil an, wenn er schreibt: „[H]ingegen scheint Hr. L. sagen zu wollen, denn schwer ist es zu wissen, ob er es sagt, er könne Pope und Voltaire nicht für Dichter hingehen lassen" (ebd., S. 996). Diese Auseinandersetzung war gewiss auch von der Frage nach der nationalkulturellen Eigenständigkeit der deutschen Kunst beeinflusst. Gegen die überzogene Ablehnung etwa alles Französischen, die damals Konjunktur hatte, wandte schon Hamann: Kreuzzüge, S. 79 f., ein, dass zumindest das von Rousseau, Diderot und Buffon gebildete „Triumvirat von französischen Schriftstellern" anerkannt werden und man darin eine Ausnahme vom verbreiteten „Grundgesetz (*keine Ausländer in Anspruch zu nehmen*)" sehen müsse.

384 So übte bekanntermaßen auch Georg Christoph Lichtenberg deutliche Kritik an der Physiognomik. Vgl. Lichtenberg: Ueber Physiognomik. Dass damit aber keine unbedingte Gegnerschaft einherging zeigt Ohage: Lichtenberg als Beiträger, sowie Ohage: Über „Raserei für Physiognomik in Niedersachsen".

385 Anonymus: Winterthur [Rez.] Lavaters Physiognomische Fragmente, S. 997. An dieser Stelle kann nicht darauf eingegangen werden, dass sich der Rezensent mit dem Versuch, selbst zu ‚physiognomieren', auch auf die von Lavater vorgeschlagene Methode einlässt.

386 Auch mit vielen der übrigen Beschreibungen geht er hart ins Gericht. So gebe es hässliche Gesichter, in deren „Zügen wiederum er [i. e. Lavater, D. E.] vieles lieset, das für uns unsichtbar ist" (Anonymus: Winterthur [Rez.] Lavaters Physiognomische Fragmente, S. 997). Er übt auch grundsätzliche Kritik an Lavaters Analysen, die selbst nicht immer konsequent von der Physiognomie auf den Charakter schließen. Das Gesicht eines ‚bekannten Königs' etwa „lesen wir ganz anders, als Hr. L., denn hier soll man sich auf die Züge, und nicht auf die Thaten gründen". Die Abbildungen fünf und sechs schließlich seien „unfehlbar versetzt, denn nicht Zinzendorf, sondern la Mettrie, hatte das Hogarthische unsinnige Tollhauslächeln (ebd., S. 998).

> helle, leicht bewegliche Auge – die so sanft sich drüber hinschleichende Augenbraune – diese an sich allein so dichterische Nase – diesen so eigentlich poetischen Uebergang zum lippichten – von schneller Empfindung gleichsam sanft zitternden, und das schwebende Zittern zurückhaltenden Munde – dieß männliche Kinn – dieß offne, markige Ohr – Wer ist – der absprechen könne diesem Gesichte –"[387]

Das nächste, diesen Satz vervollständigende Wort ist die Kapitelüberschrift „Genie",[388] sodass der Weimarer Rat hier ostentativ als Modellfall oder in der von Goethe später selbst geprägten Terminologie: Symbol des Genialischen einsteht. Auffällig ist an Lavaters Beschreibung aber nicht nur die an Übertreibung grenzende Erhöhung des Autors zum Genie, sondern auch die Engführung von Dichter und Gedicht. Denn Lavater bemerkt nicht einfach Zeichen der Schöpferkraft, sondern auch eine selbst „dichterische" Nase und die einen für sich schon „poetischen" Übergang zum Mund bilde. Goethes Gesicht wird hier mit demselben Vokabular charakterisiert, das eigentlich der Beschreibung und Würdigung von Geschriebenem dient. Indem er den Körper wie einen Text liest, kommt – invertiert zwar, aber deutlich – eine wesentliche Tendenz von Lavaters physiognomischen Versuchen zum Ausdruck: Die von der Beschreibung praktizierte Umkehrung der Leserichtung macht kenntlich, dass es nicht einfach um eine Korrelation von Schöpferkraft und physischer Erscheinung geht, sondern auch um die Identifizierung von Autor und Werk,[389] von Schöpfer und Schöpfung. Genau in diesem Sinn fragt er: „Wer ist Dichter?",[390] um sich selbst auch gleich die Antwort zu geben: Wer sonst, als der Urheber von „Schöpfungen, in denen sich die Seele, wie die Gottheit in ihren Werken, erspiegelt? Schöpfungen, die der ewige Schöpfer durchregt und durchhaucht – in denen man, wie im lebenden und liebenden Antlitz, voll gegossen die lebende und liebende Seele erblickt, lieb gewinnt, anschmachtet – verschlingt?"[391]

387 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 223.

388 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 223. Unter der Überschrift „Genie" führt er dann aus: „Und Genie, ganzes, wahres Genie, ohne Herz – ift, wie anderswo erwiefen werden foll – Unding – Denn nicht hoher Verftand allein; nicht Jmagination allein; nicht beyde zufammen machen Genie – Liebe! Liebe! Liebe – ift die Seele des Genies."

389 Auch Ingold: Im Namen des Autors, S. 306, bemerkt die „häufige metonymische Gleichsetzung von Urheber und Werk".

390 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 205.

391 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 205 f. An vielen Stellen entwickelt Lavater das Konzept des Selbstausdrucks in den Werken auch als Praxis der Einschreibung in die eigenen Werke. Über den Maler und Kupferstecher Johann Gottlieb Prestel schreibt er: „Kaum einen Mahler und Zeichner sah' ich, der seinen Charakter, sein Temperament, seine Leibfarbe so gar, in alle seine Gestalten hinein physiognomisirt, wie dieser. Fast sollte man aus seinen Werken mit Sicherheit schließen können – ‚der Mann muß schwarze Haare haben, und von braungelber Farbe seyn'" (Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 171).

Dichter ist also derjenige, der sich selbst in seinen Werken schafft. Daher reicht auch die reine Lektüre der Werke nicht hin, da sich die Wahrnehmung gewiss auch durch das Talent, „Göttersprache zu sprechen",[392] betrügen lässt. Er fordert daher: „[V]ergleicht ihre Werke mit ihren Gestalten, und entscheidet – wer ist Dichter?"[393] Die Übereinstimmung, die ins Substanzielle gehende Ähnlichkeit zwischen Verfasser und Verfasstem begründet hier die ‚wahre' Dichterschaft. Darin lassen sich zwei genau gegenläufige Blickachsen erkennen: Während Lavater die Qualität eines Werks mit der physischen Erscheinung des Dichters erklärt oder zumindest plausibilisiert und sich damit einer Logik der Spur verschreibt, etabliert umgekehrt für den Rezensenten der *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* überhaupt erst die Lektüre des Textes eine Vorstellung von seinem Autor, die aber nicht mit seiner wirklichen Gestalt übereinstimmen muss.[394] Das Lesen erzeugt hier ein nunmehr mentales, nicht reales Abbild des Schöpfers. In diesem Gegensatz kommt die unhintergehbare materiell-mediale Doppelgestalt des Textes zum Ausdruck, sie findet hier ihre Entsprechung in der Aufspaltung des Autors in einen schreibenden Körper und eine durch seinen Text evozierte Post-Figuration. Während die Verbindung von Genialität und Physiognomie bereits von den Zeitgenossen zunehmend als unplausibel oder gar kontingent erachtet wurde, übte die ‚physiognomische' Lektüre von Werken eine anhaltende Faszination aus und wurde bisweilen zu einer breit habitualisierten Leseweise. Diese Praxis des projektiven Lesens ist insofern interessant, als auch sie eingebettet ist in einen Diskurs emphatischer Individualität, der den Normalfall auf ein symmetrisches Verhältnis festlegt: Einsame Leser blicken durch die Texte auf einsame Autoren.

Wie sehr nicht nur in literarischen Texten und ihren Paratexten, sondern auch in theoretischen Reflexionen an der symbolischen Privilegierung von Textumgangsformen gearbeitet wird, die sich auf möglichst unmittelbare Korrespondenz individueller ‚Seelen' richten, zeigt etwa ein Text des in seiner Bedeutung für die Ästhetik des Sturm und Drang keinesfalls zu unterschätzenden niederländischen Philosophen Frans Hemsterhuis,[395] in dem er eine wesentliche „Eigenschaft der Seele"[396] möglichst präzise zu bestimmen versucht. Der ursprünglich 1770 als *Lettre sur les désirs* veröffentlichte Text erschien 1781 in Herders Übersetzung unter dem Titel *Ueber das Verlangen* in Wielands *Teutschem Merkur*. Bereits die

392 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 205.

393 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 208.

394 Hier weitgehend der Reformulierung des Konzepts eines ‚implied author' bei Jannidis: Zwischen Autor und Erzähler, S. 548, folgend, wonach der implizierte Autor „das Konstrukt eines Autors durch den Leser, d. h. seiner Intention, seiner Merkmale usw., *aufgrund eines bestimmten Textes*" sei. Vgl. außerdem Heinen: Das Bild des Autors.

395 Einen Überblick über die Wirkungsgeschichte und relevante Literatur gibt Moenkemeyer: François Hemsterhuis.

396 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 99.

Übersetzung des Titels, die aus einem französischen Plural einen deutschen Singular macht,[397] ist eine Zuspitzung der in Hemsterhuis' Text bereits angelegten Tendenz. Denn das Verlangen mag bei Hemsterhuis zwar im Plural stehen, die Seele jedoch ist „völlig isolirt".[398] Diese einsame Seele suche, sich möglichst unmittelbare Eindrücke zu verschaffen, und die größte Befriedigung erhalte sie dabei, wenn sie „ohne das Medium von Organen gerührt werden könnte".[399] Diese „innigste und vollkommenste Weise" des Genusses sei aber nur dann möglich, wenn Seele und Objekt „zwo Substanzen Einer Art" wären.[400] Es würden dann beide Substanzen „so Eins seyn, daß aller Begrif vom Zwiefachen schwindet".[401] Wenn man aber „zwo Substanzen einander genießend denke, muß man sie sich vereinigt denken, beide zusammen als Ein Wesen".[402] Das Verlangen ist damit in Hemsterhuis' durchaus mit anthropologischem Anspruch gedachter Konzeption der psychische Motor oder Trieb, der sich auf die Vereinigung einer isolierten Einheit mit einer zweiten richtet.

Was Hemsterhuis hier ausbreitet, ist essentiell eine Kollektivierungsphantasie. Das Kollektiv aber, das er entwirft, ist eigentlich gar keines. Denn Voraussetzung für die vollständige Vereinigung, für den höchsten „Genuß",[403] ist eine so weitgehende Annäherung der beiden ‚Einzelnheiten', dass sie gleichsam natürlich ineinander aufgehen und eine neue Einheit, zusammen „Ein Wesen",[404] bilden. Die Kollektivierung, auf die sich das Streben der Individuen richtet, ist damit keine der Zusammensetzung, sondern eine des Verschmelzens. Das Ziel ist gerade keine Gemeinschaft individueller Einheiten (in Harmonie oder Komplementarität),[405] sondern eine möglichst vollständige gegenseitige Identifizierung, aus der dann ein vereinigtes Kollektiv-Individuum hervorgeht,[406] das noch insbesondere Goethes ‚klassizistische' Imaginationen kreativer Gemeinschaft prägt.[407] Diese sich selbst genießende Verbindung bleibt bei Hemsterhuis aber virtuell. Denn sie ist – abgesehen von der mit Gott, die aber eine nur vorgestellte ist[408] – nicht eigentlich mög-

397 Vgl. Bonchino: Materie als geronnener Geist, S. 34 f., und Moenkemeyer: François Hemsterhuis, S. 504.

398 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 117.

399 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 100.

400 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 101.

401 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 101.

402 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 101.

403 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 101.

404 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 101.

405 Noch gegenwärtig steht etwa die Soziologie vor dem Problem, dass „[e]rklärt werden soll, wie eine gemeinsame Verhaltensdynamik aus einer bloßen ‚collection of individuals' entsteht" (Stäheli: Infrastrukturen des Kollektiven, S. 100).

406 Zur Problematisierung dieser Selbstaufgabe vgl. Herder: Liebe und Selbstheit, S. 229.

407 Vgl. etwa Ehrmann: Dichter Bund, S. 488.

408 Das Argument ist an dieser Stelle freilich brüchig. Zwar geht er zunächst (metaphysisch) davon

lich, da ja die Substanzen trotz aller Annäherung verschieden bleiben. So lässt sich der Überdruss bei der anhaltenden Betrachtung eines schönen Gegenstandes, der noch für Lessing auf eine Unzulänglichkeit der Darstellung zurückging,[409] für Hemsterhuis ganz prinzipiell nicht vermeiden. Denn er versuche dabei „mein Wesen, mein Ich, mit diesem mir so ungleichartigen Gegenstande zu einigen", und müsse doch am Ende bemerken, dass eine „völlige Einigung" unmöglich sei.[410] Es ist damit die angestrebte Kollektivierung immer aufgeschoben, und je kleiner der Abstand zwischen den „Einzelnheiten"[411] wird, desto schmerzhafter wird der unhintergehbare Aufschub empfunden.[412]

Die Unmöglichkeit seiner Erfüllung verhindert den Trieb weniger als es ihn befeuert, und Hemsterhuis verfolgt daher die Arten näher, auf die er sich äußern kann. Entscheidend ist dabei seine Beobachtung, dass die Gegenstände, nach denen die Seele verlangt, „mit ihr entweder von einer oder gegen sie von fremder Art seyn" können, wobei sie sich vom Gleichartigen eher angezogen fühlen wird, weil der „Grad des Gleichartigen […] wieder nichts als Grad der Möglichkeit ihrer vollkommenen Vereinigung" sei.[413] Dieser Mechanismus, in dem die Seele die sie umgebende Welt auf Kompatibilität mit sich selbst prüft, prägt jede ihrer Wahrnehmungen. An dieser Stelle zeichnet sich bereits eine Bruchlinie in Hemsterhuis' sensualistischer Theorie der ästhetischen Wahrnehmung ab.[414] Denn er geht

aus, man erkenne das „Daseyn" Gottes „durch die innere Empfindung seiner, die er in unsre Seele gelegt hat", doch scheint ihm offenbar diese reine Behauptung nicht mehr hinreichend, und er schließt an, dass man ihn auch „gewiß durch völlige und sichre Beweise" erkennen könne. Diese Beweise würden aber unweigerlich wieder mittelbare Wahrnehmungen, jedenfalls Produkte der „Vernunft" oder gar der „Einbildungskraft". So scheint also die „Intuition dieses höchsten Vollkommensten Wesens" deshalb dem Individuum in einer die Vereinigung ermöglichenden Weise ähnlich, weil die Wahrnehmung der „Liebe Gottes" weniger seiner Anschauung als seiner Vorstellung entspringt – und damit letztlich von derselben Substanz ist wie er selbst (alle Zitate Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 103). Vgl. dagegen die Ansicht von Herder: Liebe und Selbstheit, S. 220, dass die Freundschaft der Liebe vorzuziehen sei, gerade weil die höchste Annäherung in der Liebe „Beide, das Liebende und das Geliebte, […] sodann wie ein Häufchen Asche" daliegen lässt.

409 Vgl. Lessing: Laokoon.

410 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 102.

411 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 117.

412 Selbst die geschlechtliche Vereinigung könne die vollkommene Vereinigung nur kurz vorgaukeln und uns mit dem Eindruck des Genusses „betrügen", doch „der Ueberdruß der folgt, zeigt genugsam wie unvollkommen eine Vereinigung war, die dem Wahne nach so ganz, so völlig sein sollte" (Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 103).

413 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 102.

414 Dezidiert formuliert er die sensualistische Ausrichtung seiner Thesen in der am Ende angeschlossenen „Allgemeine[n] Anmerkung" (Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 119): „Die Empfindung, die die Seele von irgend einem Objekt hat, ist der Effekt der Wirkung desselben auf die Seele."

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

zunächst noch davon aus, dass alle Eindrücke vermittelt sind und daher auch die Wahrnehmungen des eigenen Leibes nicht privilegiert sein können. So übertreffe die „Kenntniß, die die Seele von ihrem eignen Körper hat, […] nicht eben die, so sie sich von Körpern macht, die sie umgeben", jedoch seien „[i]hre innere Empfindungen […] alle von ihrer Natur, nicht von der Natur des Körpers".[415] Durch die Annahme einer Mittelbarkeit aller Wahrnehmungen außer der des eigenen Inneren wird hier dem Empfindungsvermögen der Seele eine relativ große Selbsttätigkeit zugestanden. Daraus werde aber auch „offenbar: das zweite Mittel des Strebens nach einer Wesenvereinigung bestehe darinn, daß man den begehrten Gegenstand sich mehr gleichartig, ihn sich von mehrern Seiten sinnlicher zu machen suche, d. i. daß man die Möglichkeit der Einigung, nach der unsre Seele verlangt, mehre".[416]

Es ist hier gar nicht entscheidend, dass der Wahrnehmung ein so aktiver Part zukommt, dass sie den wahrgenommenen Gegenstand selbsttätig verändert; entscheidend für das Verständnis der bescheidenen kulturellen Funktion von Kollektivität im 18. Jahrhundert ist vielmehr das Modell, nach dem sie ihn verändert. Denn indem der Wahrnehmende nachdrücklich als vereinzeltes Individuum gefasst wird und er selbst das Vorbild für die Modellierungen seines Empfindungsvermögens abgibt, werden auch die wahrgenommenen Gegenstände als Individuen erscheinen oder jedenfalls ihre Individualität aufgewertet. Unschwer sind die Auswirkungen dieser auf eine anthropologische Fundierung der Individualitätsprojektion zielenden These auf die deutsche Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu erkennen, deren Poetiken und Inszenierungen noch das vormärzliche Urheberrecht prägen wird.

Im Kontext einer unter anderem von Herder propagierten produktionsästhetischen Engführung oder gar einer auf die geteilte ‚Substanz' zielenden Identifizierung von Autor und Werk kann Hemsterhuis auch Pate stehen für eine Lektüreweise, die im Text zugleich den Schöpfer liest und so auf eine Korrespondenz der (individuellen) Seelen zielt.[417] Dass damit zumindest die Wahrnehmung und Wertschätzung kollaborativer Praktiken und kollektiver Autorschaft nachhaltig beeinträchtigt wurde, mag nicht zuletzt am tatsächlichen Eintreffen der von Hemsterhuis postulierten zweiten Form des „Strebens nach einer Wesenvereinigung" liegen. Denn nicht nur wird der wahrgenommene Gegenstand an das wahrnehmende Vermögen angeglichen, sondern auch „die Seele suche natürlich, ihr Wesen aufs vollkommenste und innigste mit dem Wesen des Gegenstandes zu einigen,

415 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 106.

416 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 111.

417 Vgl. dazu auch Herder: Liebe und Selbstheit, 225 f., wo die „Eltern-Zärtlichkeit, väterliche und mütterliche Liebe" als eine der privilegierten Möglichkeiten erscheint, direkt in andere Seelen zu wirken – nicht zuletzt, weil die Kinder von derselben Substanz sind wie ihre Eltern. Daher die starke Anziehung, das „Verlangen der Mutter nach Kindern".

deß sie begehret; oder vielmehr daß sie das seyn will, wornach sie begehret".[418] Wieder ist es Herder, der diese allgemeine Funktionsweise der Seele auf den Bereich der Literatur und Kunst überträgt. In seinem *Liebe und Selbstheit* betitelten „Nachtrag zum Briefe des Herrn Hemsterhuis", der im selben Heft des *Teutschen Merkur* erschien, geht er der Form nach, in der die Liebhaber geistiger Genüsse „das Bild vor ihnen zu beleben [suchen]".[419] Sie gehen „der Bildung und der Gebehrde nach, daß sie, wenn sie Künstler sind, dem Geist des Urhebers, und wenn sie in den Gegenständen selbst leben, diesen, ob es gleich nur Erscheinungen sind, nachzufühlen streben".[420] Deutlich zeigt Herder, wie jene von ihm und dem Großteil der avancierten Künstler seiner Generation propagierte Lektürehaltung den Text möglichst zum Verschwinden bringt, um ihn als Surrogat des abwesenden „Urhebers" zu erhalten, dem „nachgefühlt" werden kann. In diesem Sinn beschreibt auch Lavater den Dichter als einen „Geist, der fühlt, daß er schaffen kann, und der schafft – und dessen Schöpfung nicht nur ihm selbst innig, als sein Werk gefällt, sondern von dessen Schöpfung alle Zungen bekennen müssen – ‚Wahrheit! Wahrheit! Natur! Natur! wir sehen, was wir nie sahen, und hören, was wir nie hörten – und doch was wir sehen und hören, ist Fleisch von unserm Fleisch, und Gebein von unserm Gebeine.'"[421]

Gewiss kommt nach Herder auch dieser „Genuß nur durch einen Wahn von Vereinigung" zustande: „Schwacher aber glücklicher Wahn!"[422] Dass die Vereinigung dabei gar nie wirklich und vollständig zustande kommt, ist für Herder entscheidend, denn anders als bei Hemsterhuis liegt für ihn in der Unmöglichkeit der Vereinigung nicht der Überdruss am Kunstwerk begründet. Gerade weil die Vereinigung nicht stattfindet, wird der Gegenstand zur „Quelle unerschöpflicher Reitze". Der Wahrnehmende „schöpft immer und schöpft nie aus, weil er nie ganz und innig schöpfen konnte".[423] Die identifizierende und darin auch schöpferische Lektüre, die nie zu einem Ende kommen und daher immer fortgesetzt werden kann, wird so zu einem Mechanismus der Angleichung von Schreibenden und Lesenden. Das ist der Modus, in dem die programmatische Individualität der Autor-Werke, die sich auch in der engen poetologischen und schreibpraktischen Verbindung von Text und Schöpfer ausdrückt, auch ihren Beitrag zur Individualisierung von Leserinnen und Lesern leisten wird, die stets ‚das sein wollen, wonach sie begehren'.

Der Urheber aber, dem hier nachgespürt wird, ist gewiss nicht mehr der Schreibende, sondern vielmehr seine, durch den Text zwar evozierte, Postfiguration, die

418 Hemsterhuis: Ueber das Verlangen, S. 116.
419 Herder: Liebe und Selbstheit, S. 215.
420 Herder: Liebe und Selbstheit, S. 216.
421 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 205
422 Herder: Liebe und Selbstheit, S. 216.
423 Herder: Liebe und Selbstheit, S. 216.

der Leser nach keinem anderen als seinem eigenen Bild geschaffen hat. Dieses Auseinandertreten von Verfassern und ihren Bildern markiert auch den Bruch zwischen den materiellen Schreibweisen und ihren medialen Repräsentationen, zwischen poetischer Praxis und Autorschaft. Deutlich wird Schopenhauer das prekäre Verhältnis von realem und textuellem Leib des Autors in einer jener thesenhaften Kleinformen formulieren, die seine *Parerga und Paralipomena* so lesenswert machen. Die eigentlich bedeutsame Figur der Schreibenden werde demnach durchaus von ihren Texten hervorgebracht, genauer durch ihren Stil. Dieser sei „die Physiognomie des Geistes. Sie ist untrüglicher, als die des Leibes. Fremden Stil nachahmen heißt eine Maske tragen".[424] In der Bifurkation der Physiologie des Leibes und des Geistes begegnet noch tief im 19. Jahrhundert die Vorstellung von den zwei Körpern des Autors,[425] von der Abspaltung eines textuellen Leibes, der sich im Stil individuiert und vor allem: distinguiert.

Der Handschrift und zum Teil auch ihren funktionalen Entsprechungen in der Typographie kommt insofern gesteigerte Bedeutung zu, als sie sich in den Schnittpunkt dieser beiden Aspekte setzen können. Damit wird nämlich auch die Brücke geschlagen zwischen einer rein textuellen Autorfiguration, die sich insbesondere einem prinzipiell auch manipulativ verwendbaren ‚Stil'[426] verdankt; und dem als physischen Schöpfer konzipierten Urheber dieses Textes. Über (wiederum durchaus auch imaginierte) materielle Verbindungen zu ihrem Ursprungsort werden die ihn erst sichtbar machenden Texte authentifiziert. Es spricht einiges dafür, dass dieses rekursive Verhältnis von Medialität und Materialität der Schrift auch zur Konjunktur des Personalstilkonzepts im 18. Jahrhundert beigetragen hat,[427] das

424 Schopenhauer: Parerga und Paralipomena II, S. 429, § 282.

425 In nur oberflächlicher Anlehnung an Kantorowicz: The King's Two Bodies.

426 Mit Goethes kurzem Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* von 1788/89 ist der Stilbegriff wieder entschieden uneinheitlicher geworden. ‚Stil' ist bei Goethe gerade etwas überindividuelles und in gewisser Weise auch wenig charakteristisches, wobei damit zugleich der „höchste[ ] Grad" bezeichnet ist, „welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann" (MA 3.2, S. 191). Das verweist auf das Ziel einer Steigerung der künstlerischen Fähigkeiten durch Läuterung und nicht auf ein Zum-Verschwinden-Bringen des Künstlers. Dazu Wolf: [Art.] Einfache Nachahmung der Natur, und bes. zum diskursgeschichtlichen Ort des Goethe'schen Stilbegriffs Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 364–404.

427 Bereits 1753 hat der Comte de Buffon in einer später berühmt gewordenen Rede vor der „Académie Françoise [sic]", die häufig auf das etwas irreführende Bonmot ‚der Stil ist der Mensch selbst' reduziert wird, das schwierige Verhältnis zwischen den Dingen und ihrer Präsentation thematisiert. Eine zentrale Rolle komme dabei dem Forscher zu, der seinen Gedanken aufgrund seiner individuellen Fähigkeiten eine Form, einen Stil verleiht, durch den er auch in Zukunft als ‚Autor' gelesen wird und seine wahren Erkenntnisse dadurch fortbestehen bleiben. Vgl. Buffon: Discours, S. 8 f.: „Le style n'est que l'ordre & le mouvement qu'on met dans ses pensées." Und weiter: „Les Ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité; la multitude des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garants de l'im-

bereits seit der Renaissance entscheidend am „stilistischen Individualitätsbegriff“ mitarbeitete.[428]

Die Dominanz des Paradigmas individueller Autorschaft scheint sich auch einer häufig begegnenden Koppelung von Stil, Handschrift und Authentizität zu verdanken.[429] So adressiert der zeitweilig von Goethe hochgeschätzte Theologe und Orientalist Johann David Michaelis in seiner 1787 veröffentlichten *Einleitung in die göttlichen Schriften des Alten Bundes* eine Unsicherheit, die bereits angetan ist, genau jene Überschreitung philologischer Akribie zu bezeichnen, die sich das 19. Jahrhundert gewöhnt hat, Hermeneutik zu nennen. Mit Blick auf die Bücher des Pentateuchs stellt er die keinesfalls harmlose Frage: „Hat Mose sie selbst geschrieben?“[430] Er adressiert damit ein altes theologisches Problem auf neue Weise,[431] indem er das für religiöse und ab der Mitte des Jahrhunderts auch für

mortalité […]. Ces choses sont hors de l’homme, le style est l’homme même ; […] s’il est élevé, noble, sublime, l’Auteur sera également admiré dans tous les temps“ (Buffon : Discours, S. 23 f.).

428 Jannidis u. a.: Rede über den Autor, S. 6.

429 Der Handschrift als authentischer Spur kommt dann auch Autorität zu, wenn sie den Werk-Text eines Autors konserviert. So betont Friedrich Just Riedel in der Vorrede zu der von ihm besorgten zweiten Ausgabe von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*: „In der Handschrift eines Mannes von dieser Art etwas zu ändern, wäre Sünde“ (Winckelmann: Geschichte der Kunst 1776, S. XXII; vgl. auch Riedel: Sämmtliche Schriften 5, S. 32). Kritik an dieser noch ungewöhnlichen Editionspraxis der handschriftlichen Authentizität übt ein Rezensent der Allgemeinen deutschen Bibliothek: „Ueberhaupt wenn dieses Manuscript einem Sachverständigen Kenner, und fleißigen Herausgeber in die Hände gekommen wäre: so würde bey dem ersten Durchlesen demselben, leicht nach geschehener Vergleichung mit der Originalausgabe und den Anmerkungen, die Absicht dieser Adversarien und aller Fehler und Mängel derselben in die Augen gefallen seyn“ (Gz.: [Rez.] Johann Winkelmanns Geschichte der Kunst, S. 3387). Der Wechsel der Bewertung dieser Praxis vollzieht sich erst in den folgenden Jahren. Kurz nach der Jahrhundertwende findet sich dann bei Eichhorn eine interessante Engführung: Durch die Praxis der ‚unkritischen Kritik‘ wird nämlich der Druck zum Simulacrum der Handschrift und damit zur Quelle ersten Rangs. Unter den jüdischen Herausgebern, die in der Frühen Neuzeit hebräische Bibelausgaben unternahmen, findet sich „vor Jacob Ben Chajim (1526) kein Gelehrter von Rang, der im Stande gewesen wäre, den Text der Handschrift, welcher zum Abdruck in die Druckerey gegeben werden sollte, vorher kritisch durchzusehen; vielmehr setzten die Jüdischen Aufseher bey biblischen Drucken ihr größtes Verdienst darin, daß sie die zum Grunde gelegte Handschrift im Druck so genau wie möglich im Aeußeren und Inneren darstellten: daher alle von 1477 an bis an das Ende des funfzehnten Jahrhunderts erschienene Ausgaben außer dem Werth einer großen Seltenheit, auch den Werth einzelner Handschriften haben, so lang man nicht weiß, ob die zum Grunde gelegten Handschriften noch vorhanden sind“ (Eichhorn: Geschichte der Litteratur 5.1, S. 459).

430 Diese Frage steht durchaus im Zusammenhang mit Michaelis’ Versuchen zu einer ‚Realienkunde der Bibel‘. Vgl. dazu Tillmann: Hermeneutik und Bibelexegese, S. 46–48.

431 Bereits der *Babylonische Talmud* stellt die Frage nach der Urheberschaft der Heiligen Schrift und geht davon aus, dass Mose alle der ihm zugeschriebenen Texte auch selbst verfasst hat. Vgl. Berges: Kollektive Autorschaft, S. 30 f.

literarische Texte[432] entscheidende Problem der unsicheren Authentizität von entfremdender Überlieferung und druckmedialer Mittelbarkeit aufwirft. Zur Beantwortung der selbstgestellten Frage muss er etwas ausholen, um zuletzt das Buch Deuteronomium (31, 24–26) in eigener Übersetzung zu zitieren: Nachdem Mose Gottes Gebote empfangen, „dis ganze Gesetz vom Anfang bis zum Ende aufgeschrieben, und in ein Buch verfasset hatte, übergab er es den Leviten, die die Bundeslade Gottes tragen, und sprach dabey: nehmet dis Gesetzbuch, und leget es neben die Bundeslade Gottes daß es daselbst als Beweis gegen euch zu eurer künftigen Überzeugung aufbehalten werde".[433] Mose übersetzt in dieser Szene, zeitlich etwas verschoben,[434] Gottes Diktat in seine eigene Handschrift, die – gebunden zu einem Gesetzbuch – selbst als zukünftiger Nachweis wirklicher Offenbarung einstehen soll. Die hier begegnende spezifische Medialität ist auch insofern aufschlussreich, als sich das Medium der Buchrolle um 600 v. Chr. durchsetzte und „die Inszenierung vom schreibenden bzw. diktierenden Propheten" beflügelte.[435] Ulrich Berges belegt dies mit einem Beispiel einer Stelle, „wo Jeremia von Gott aufgefordert wird, alle seine Worte in einer Buchrolle (*megillat seper*) aufzuschreiben, was er mithilfe des Schreibers Baruch […] auch tut".[436]

Doch bereits Mose erscheint als Aufzeichnungsinstanz seiner eigenen göttlichen Erfahrung, und weil er eine authentische Handschrift nach göttlichem Diktat herstellt, kann diese auch dann noch die ursprünglich leiblich (auditiv) erfahrene Offenbarung als physische Spur, als Schriftkörper bezeugen, wenn der ursprünglich wahrnehmende Prophet längst nicht mehr existiert. Nur aufgrund der Kette ‚leiblicher' Berührungen, die ab dem 18. Jahrhundert unter dem Namen der Authentizität auch die Praktiken der Poesie, ihrer Wahrnehmung und Verbreitung beeinflusst,[437] kann die Hand*schrift* zum Stellvertreter von Gottes *Wort*

432 Indem Literatur als Entäußerung entworfen wird, stimmt sie mit den Texten der Religion zumindest im Punkt der Offenbarung zusammen. Das bezeichnet auch einen praktischen Berührungspunkt beider Diskurse noch vor der reflektierten Synthese im Begriff der Kunstreligion. Vgl. Detering: Was ist Kunstreligion?; siehe auch die Literaturhinweise bei Sina: Kunst – Religion – Kunstreligion.

433 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 155 f.

434 Vgl. auch 2. Mose 31, 18. Dort erhält Mose zwei Tafeln, die von ‚dem Finger Gottes' beschrieben waren. Er zerbrach sie aber selbst, nachdem er den Tanz ums goldene Kalb sah. Zum Fortleben der Szene siehe auch Mauz: Federführung, Grenzüberschreitung.

435 Berges: Kollektive Autorschaft, S. 35.

436 Berges: Kollektive Autorschaft, S. 35. Er bezieht sich auf Jer 36–45.

437 Authentizität ist Teil des neuen Dispositivs ästhetischer Kommunikation. Vgl. etwa die Rekonstruktion von Berndt: Die Erfindung des Genies, S. 25: Wenn Goethe den Namen Klopstocks „als Instanz kultureller Memoria einsetzt, ist sein Bezugspunkt […] die ‚Stimme' des Klopstockschen Frühwerks, des ‚Messias', der Oden und Hymnen. Die Identifikation des Autornamens mit dieser ‚Stimme' begründet das wirkungsmächtige hermeneutische Paradigma individuell-historischer Authentizität, das aus produktionsästhetischer Perspektive die intendierte und erfahrungsgesät-

werden. Indem das Buch Deuteronomium damit selbst die Schreib-Szene[438] seiner Entstehung entwirft, begründet es auch die Legitimität des biblischen Textes als Offenbarung. Zugleich hält es Michaelis für „unwidersprechlich", dass die Texte sich durch diese Reflexion ihrer Genese ostentativ „für das ausgeben, wofür die Israeliten sie gehalten haben" – und das ist nichts Geringeres als: „Bücher von Mosis *Hand*."[439] Nur „wenn diese Bücher nicht von einem Betrüger erdichtet sind," muss er zwar einräumen, „so sind sie von Mose selbst", doch sei dies unwahrscheinlich, weil dieser dann auch Christus selbst getäuscht hätte, der die mosaischen Bücher ebenfalls als Originalschriften verstanden habe.[440] Für den gegenwärtigen Zusammenhang von größerer Bedeutung als dieses stärker theologische Argument ist dasjenige, das im Sinne einer philologischen Hermeneutik auf die Authentizität der (nicht erhaltenen) Originalschrift zielt und sich einer strukturalen Analyse des Textes verdankt. Die Echtheit des Textes begründet Michaelis mit einer Logik des Sonderfalls. Nur selten nämlich sage ein „Author im Text selbst, daß das Buch von ihm ist".[441]

> Aber auch dis thut er hier, und so deutlich, daß man wirklich keinen Schritt mehr begehren kann: denn wenn er etwan am Ende schriebe, und ich Mose, der ich die Israeliten aus Aegypten führte, habe dis Buch selbst geschrieben, so würde man ehe Verdacht schöpfen, es sey spätere Unterschrift eines Betriegers. Er sagt es gerade so, wie es dem um nichts bekümmerten Schriftsteller in die Feder zu fliessen pflegt.[442]

Die Selbstnennung des Autors sei demnach umso glaubhafter, je stärker sie in den Text verflochten ist und so den Eindruck erzeugt, unwillkürlich im Prozess der Niederschrift erfolgt zu sein. Der tatsächlich in mehrfachen Abschreibe- und Übersetzungsvorgängen überlieferte biblische Text wird auf diese Weise authentifiziert und damit zugleich noch in der Kette der Abschriften emphatisch als Handschrift lesbar gemacht. Auf diese Weise wird er aber noch gegenüber der eigentlich geläufigen Beglaubigungsinstanz der Unterschrift privilegiert.[443] Nicht

---

tigte Korrelation von Teilen und Ganzem des Textes garantiert und *vice versa* die rezeptionsästhetische Entsprechung auf den Plan ruft: die Biographie als Medium (nach-)empfindenden Verstehens."

438 Vgl. Campe: Die Schreibszene, und Stingelin: „Schreiben".

439 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 156, Hervorheb. D. E.

440 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 156.

441 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 156.

442 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 156.

443 Vgl. Holzhauer: Die eigenhändige Unterschrift. Bezeichnenderweise war die Schreibfähigkeit der in fortschreitender Literalisierung begriffenen Bevölkerung wahrscheinlich zunächst auf die Unterschrift eingeschränkt. Vgl. Ruloff: Schule und Gesellschaft, S. 49–51. Es spricht demnach vieles dafür, dass auch historisch eine potenziell so mächtige Form des Schreibens am Anfang stand: die des eigenen Namens.

allein lässt sich die Signatur leichter fälschen als die syntagmatisch und schrifträumlich eingebettete Selbstnennung des Autors im Text, Unterschriften ziehen zudem ihre beglaubigende Kraft nur aus der materiellen Originalität.[444] Damit die Signatur aber überhaupt wirksam werden kann, muss das ursprünglich unterzeichnete Dokument überliefert sein: Die Unterschrift ist ein Text, der sich nicht abschreiben lässt.[445] Denn die Abschrift (und in etwas anderer Weise auch die mechanische Reproduktion) kann zwar die Form duplizieren, aber nicht die Performanzfunktion dieser besonderen Schrift.[446] Daher ist die Signatur auch jene Schriftgattung, die als erste die Problematik sichtbar macht, die der Vervielfältigung von Texten in auf Authentizität zugerichteten Diskursen zukommt.[447]

4.10 Verfasserschaft und Autorschaft oder Die zwei Ebenen der Literatur

Damit ist ein zentraler Aspekt der (literarischen) Kollektivität um 1800 berührt. Denn sie existiert auf zwei Ebenen, einer der Produktion und einer der Repräsentation. Texte können aus unterschiedlichen kollaborativen Praktiken hervorgehen,[448] ohne dass sich diese produktive Gemeinschaft notwendig auch auf der Ebene der Autorschaft niederschlagen muss. Denkbar sind dabei unterschiedliche Inkongruenzen. So kann ein kollektiv verfasster Text nachträglich nur einem Autor zugeschrieben werden. Er kann aber auch als Werk einer Gruppe ausgewiesen werden, die – ob sie sich nun als kollektives Individuum darstellt oder als Konglomerat von individuellen Akteuren – nicht alle produktiven Instanzen umfasst. Es können freilich auch umgekehrt ursprünglich individuell verfasste Texte als Kollektivwerke inszeniert werden. Die Möglichkeiten der Repräsentation und Fehlrepräsentation von realen Arbeitsverhältnissen durch autorschaftliche Textpraktiken sind vielfältig. In dieser Untersuchung geht es aber keineswegs darum, vernachlässigten Akteuren den ihnen ‚rechtmäßig' zustehenden Ruhm zurückzuerstatten,[449] noch weniger darum, zu zeigen, dass ein vermeintlicher Autortext ‚in

444 Die Unterschrift unterliegt damit einer Ähnlichen Unsicherheit und demselben Verdacht der nachträglichen Hinzufügung wie die Überschrift, der Schleiermacher nicht zuletzt deshalb die Fähigkeit abspricht, die „Einheit des Werks" begründen zu können. Siehe SKGA II.4, S. 889.

445 Vgl. das Problem der gedruckten Unterschrift am Bsp. der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung in Kap. fünf.

446 Vgl. die ausführlichere Erkundung dieses Problems in Kap. fünf.

447 Vgl. im weiteren Problemzusammenhang des Verlusts der ‚Aura' auch Benjamin: Das Kunstwerk.

448 Vgl. exemplarisch Fischer/Vassen (Hg.): Collective Creativity, Lenz: Kollektive Arbeitsweisen, und Morgenroth: Kollaboratives Arbeiten.

449 Einen solchen etwas peinlich anmutenden Versuch, die bisher erzählte Geschichte zu ändern, um bestimmten Akteuren jenen Ruhm ‚zurückzugeben', der ihnen von den Zeitgenossen oder einer voreingenommenen Geschichtsschreibung genommen wurde, gilt es gewiss zu vermeiden. Aufschlussreich und notwendig ist aber sicherlich, die Beteiligungen bzw. die gemeinschaftlichen

Wirklichkeit‘ der ‚objektiven‘ Gegebenheit gemeinschaftlicher Produktion entstammt. Spätestens die strukturalistischen und poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien haben die ohnehin naheliegende Vermutung, dass es einen wirklich individuellen, ohne fremden Einfluss entstandenen Text ganz grundsätzlich nicht geben kann, tragfähig begründet. Es kann vielmehr nur darum zu tun sein, mit Blick auf je spezifische historische Diskurse und die darin eingebetteten Praktiken zu rekonstruieren, woraus sich diese wohl in allen Textkulturen auffindbaren Inkongruenzen ergeben – und wo sie für die beteiligten Akteure problematisch werden. So erscheinen dieselben Aneignungen, die in einem Autorschaftsparadigma, das auch kompilatorische Praktiken umfasst, möglich und unauffällig sind, unter den skizzierten Bedingungen einer Poetik der Entäußerung heikel. Denn während der frühneuzeitliche Kompilator Anteile anderer Verfasser oder Autoren und die Herkunft abgeschriebener Textteile schlicht nicht ausweisen muss, darf der schöpferische Autor nichts in sein Werk aufnehmen, was er als ‚Fremdes‘ zu markieren hätte. Das Verschweigen derselben Übernahme ist damit im einen Fall Resultat der fehlenden Notwendigkeit expliziter Benennung, im zweiten aber den hohen Ansprüchen der Vorstellung ästhetischer Reinheit geschuldet. Gerade der Umstand, dass sich erst relativ kurz zuvor das Paradigma moderner individueller Autorschaft etabliert hat, muss daher auch den wesentlichen Grund für ein auf die Untersuchung von Kollektivität um 1800 gerichtetes Forschungsvorhaben abgeben. Denn unter diesen Bedingungen finden sich allenthalben die Spuren einer Konfrontation von Schöpfertum und Kollektivität und diese verweisen auch auf jene Reibungspunkte, die sich aus einer tektonischen Verschiebung der Grundlagen kultureller Selbstverständigung um 1800 ergeben.

Es ist daher auch nur unter diesen Voraussetzungen bezeichnend, dass Michaelis 1787 einen mehrfach vermittelten biblischen Text als individuelle Handschrift imaginiert. Durch diese Volte wird zugleich der Kollektivierungsprozess, der zumindest die Tradierung und Übersetzung kennzeichnet, negiert und der Pentateuch als Individualwerk gelesen. Daraus folgt ein angesichts der Überlieferungssituation frappierender Schluss, den Michaelis gleich zu Beginn seines folgenden Kapitels pointiert. In einem Umschlag von der Textlogik der Lektüre in eine visuelle

Arbeitsweisen offenzulegen und so den Untersuchungen einer historischen Praxeologie verfügbar zu machen. Dass bestimmte Akteure, nicht zuletzt Schriftstellerinnen wie Caroline und Dorothea Schlegel, nicht im selben Maße als Autorinnen in Erscheinung treten konnten wie ihre männlichen Mitarbeiter, liegt an den größeren historischen Umständen, etwa den Bedingungen des literarischen Feldes der Zeit, aber auch den unmittelbaren kleinräumigen Übereinkünften, die sich zum Teil nicht einmal in Ansätzen rekonstruieren lassen, weil sie den Beteiligten so selbstverständlich waren, dass sie keiner Thematisierung wert waren. Einige der Pioniere der ‚digital humanities‘ kommen zum Teil Versuchen einer die historischen Diskursformationen und Feldrelationen ignorierenden, weil datenbasierten ‚Korrektur‘ der Geschichte gefährlich nahe. Vgl. etwa Jockers: Macroanalysis, S. 35–62.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

Logik der Materialität schreibt er: Die mosaischen Bücher „*sehen völlig so aus*, als wenn sie, und zwar nicht umgearbeitet, sondern in ihrer jetzigen Gestalt, von Mosis Hand wären".[450] Die Formulierung zielt auf die Behauptung von Textoriginalität, aber eben nicht im konjekturalen Rückgriff auf die vor der Niederschrift liegende Intention, sondern gerade durch die Imagination der handschriftlichen Urform.[451] Was Herder an Michaelis' vorhergegangener Arbeit zum mosaischen Recht kritisierte, dass nämlich dort „alles nur immer im Geiste unsres Jahrhunderts behandelt" sei,[452] wird hier geradezu zum Programm erhoben: Indem Michaelis den Pentateuch im hermeneutischen Modus seiner Zeit liest, entdeckt er darin jene Spuren des Autors, die erst eine (imaginative) Rückübersetzung des Textes in seine erste Handschrift ermöglichen und so die Urheberschaft nicht mehr nur mittelbar durch fremde Zeugnisse rekonstruierbar, sondern zur unmittelbaren Funktion des Textes selbst macht.

Die durchgängige Bildlichkeit und die vorzugsweise Verwendung von mehrdeutigen Begriffen wie ‚Schreibweise' (als stilistische, aber eben auch skripturale Eigenart) machen deutlich, dass bei Michaelis im Verlauf der Lektüre sich mit der Vorstellung vom Stil des Autors auch jene von der Handschrift einstellt. „Die Schreibart", präzisiert er, „ist nicht blos von der, die wir in andern Büchern der Bibel finden, merklich verschieden, […] sondern auch in einem, Mose als Author verrathenden Zug, von sich selbst."[453] Seine Argumentation orientiert sich an der kultursemiotisch bedeutsamen Unterscheidung eines durch seinen ihm eigenen Stil als individuell erwiesenen Texts von allem anderen – dem Fremden. Auf diesem Fundament fußt seine Analyse, die relativ konsequent Moses dort als authentischen Urheber annimmt, wo er über seine eigene Geschichte schreibt:

> Im ersten Buch, wo ältere Geschichte beschrieben wird, wechselt sie ab, recht als wenn der Author aus ältern Denkmählern geschöpft, und oft einige ihm sonst nicht gewöhnliche Worte, Redensarten, ja bisweilen noch mehr beybehalten hätte, hingegen von der Geschichte Josephs an, und denn durch und durch, wo Mosis eigene Geschichte erzählt wird, und bis zu Ende, einerley, blos mit Abrechnung derjenigen Reden oder Gedichte anderer Personen, die der Verfasser einrücken muß.[454]

450 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 156, Hervorhebung D. E.

451 Damit setzt er auf ein anderes Begründungsinstrument als die meisten Interpreten vor ihm, die sich nicht zuletzt auf die von der Bibel selbst angeführten Kontexte bezogen. Zuvor schien es hinreichend, dass etwa „der Schreiber und Priester Esra die Tora nicht als seine, sondern als die des Mose" auswies. „Diese wiederum ist narrativ an die Gottheit selbst zurückgebunden. Mose aber ‚schreibt' (*katav*) die Worte der Tora nicht nur auf, sondern ‚erklärt' (*be'er*) sie zugleich" (Berges: Kollektive Autorschaft, S. 37).

452 Herder: [Rez.] J. D. Michaelis Mosaisches Recht, S. 268.

453 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 157.

454 Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 157.

Zwar verliert Moses hier den Anspruch auf den gesamten Text des nach ihm benannten biblischen Buches, indem er zunächst als Kompilator konturiert wird, gerade deshalb und umso sicherer kann er aber in dieser Lesart als authentischer Urheber *bestimmter* Text*teile* ausgemacht werden. Freilich wurde dieser etwas forciert wirkende Schluss auch von der zeitgenössischen Bibelwissenschaft durchaus nicht allgemein geteilt.[455] So ist die Annahme, dass Moses für den seiner Lebenszeit vorausliegenden Teil des biblischen Berichts, vor allem für die Erschaffung der Welt, selbst bereits auf ihm zum Teil doppelt überlieferte Schriften zurückgegriffen habe, Kernbestandteil der sogenannten ‚älteren Urkundenhypothese', die vor allem auf Jean Astruc, einen Leibarzt Louis XV., zurückgeht.[456] Diese Hypothese wurde schnell aufgegriffen und war bald in Europa verbreitet. So schreibt auch Herder – typischerweise gerade da ohne Literaturhinweis, wo er angebracht wäre – im dritten seiner *Briefe, das Studium der Theologie betreffend*:

> Die Bücher Moses fangen von *alten Erzählungen* an, bey denen es der Inhalt und Ton, die Farbe ihrer Erzählung, ihr Abgebrochenes, ihr Wechselndes, selbst mit dem göttlichen Namen, kurz, ihre *ganze fragmentarische Zusammenordnung* zeigt, daß Mose sie nicht ersonnen, oder durch Gabriel aus den Wolken empfangen, sondern daß er aus ältern Traditionen und Urkunden geschöpft, und mit einer Genauigkeit zusammengeordnet habe, die dem ältesten Geschichtschreiber menschlicher Dinge so wohl ansteht.[457]

Daher könnten freilich, wie er gleich im folgenden Brief weiter ausführt, „gegen gewisse Umstände seiner Geschichte […] unauflösliche Zweifel geknüpft werden", sie beträfen aber „nicht das Hauptstück dieser Bücher, die *Urkunden der Mosaischen Gesetzgebung*."[458]

> Für diese bürgt eben ihre treue Einzelnheit, ihre simple fragmentarische Gestalt, wie sie nach und nach entstanden, so beygelegt, und gerichtlich gleichsam beurkundet sind. Keine Hand wagte es an diese Ueberbleibsel des Mannes Gottes zu tasten, sie auch nur in andre Ordnung zu bringen, oder in eine andere Gestalt zu reihen, als ihnen die Umstände ihrer Entstehung gegeben hatten. Mich dünkt, diese originelle

455 So nimmt etwa SKGA II.4, S. 1125, die unterschiedlichen ‚Stimmen' wahr, die in den Evangelientexten begegnen, er kann daraus aber nur den Wunsch nach Gewissheit, nicht aber diese selbst ableiten. So gebe es bei der Lektüre zwei widerstreitende Interessen: „[W]ährend wir dort wünschten, d*aß* er d*ie*se Materialien seiner Eigenthümlichkeit gemäß möchte bearbeitet haben, wünschen wir hier, d*aß* d*er* Evangelist sie gegeben wie sie ihm überliefert sind u*nd* d*aß* d*ie*se Ueberlieferung vollkommen sicher sei."

456 Vgl. Astruc: Conjectures.

457 Herder: Briefe, das Studium der Theologie betreffend, S. 39.

458 Herder: Briefe, das Studium der Theologie betreffend, S. 52.

> Armuth und Unordnung ist das größeste Siegel der Aechtheit jedes Stücks auf seiner Stelle.[459]

Während Herder die Fragmentarität der Zusammenstellung im Fall der Erzählungen der ersten Bücher als Beleg für die Fremdheit der Texte nimmt,[460] wird die „simple fragmentarische Gestalt“ des Mosaischen Gesetzes zum Ausweis ihrer Echtheit.[461] Wo im ersten Fall die stilistischen Diskontinuitäten und inhaltlichen Widersprüche die Fremdursprünglichkeit der Texte und zugleich des Autors unzureichende Fähigkeit zur Kompilation anzeigen, wird im zweiten Fall die Unordnung des Textes zum Ausweis seiner unverfälschten Entstehungsgestalt, die zugleich eine auktorial verfügte ist. Der Grund, warum insbesondere der Dekalog an die Autorschaft Moses rückgebunden werden kann, ist – wenig überraschend – kein theologischer, sondern einer, der sich der spezifischen Lektürepraxis der erneuerten Literatur zur Jahrhundertmitte verdankt. Die ‚Echtheit‘ des Textes ist für Herder erwiesen, weil darin „Gesetze und Geschichte *unter einander* und *mit einander verwebt*“[462] sind. Er schließe dabei aber „nicht von der *Erzählung* der Wunder auf die *Gesetzgebung*, sondern von der *Gesetzgebung* und dem durchaus, bis an seinen letzten Othem so treflichen Charakter Moses auf die mit der Gesetzgebung engverwebte *Geschichte*“.[463] In dieser Argumentation nimmt Herder zentrale Positionen von Schleiermachers Überlegungen zur Hermeneutik als einer philologischen Methode vorweg, indem er eine Übereinstimmung des Narrativs mit dem Charakter des Autors ausmacht. Dadurch, dass er den biblischen Text dem modernen literarischen Paradigma schreibender Entäußerung unterwirft, werden Autor und Werk unzertrennlich, und er sieht aus genau diesem Grund „nicht, wie beyde zu trennen sind, ohne den Text zu zerreissen, seinen so ausserordentlich innigen Zusammenhang zu zerstören“.[464]

---

459 Herder: Briefe, das Studium der Theologie betreffend, S. 52.

460 Die Struktur dieser Argumentation beruht freilich bereits darauf, dass er den Text insgesamt der Autorschaft Mose zurechnet.

461 Das bestreitet Goethe nicht, er weist aber mit Nachdruck auf den Schaden für die Lesbarkeit der „vier letzten Bücher Mosis“ hin, wenn er anmerkt: „Wenn uns das Ungemüthliche dieses Inhalts, der, wenigstens für den ersten Anblick, verworrene, durch das Ganze laufende Grundfaden unlustig und verdrießlich macht, so werden diese Bücher durch eine höchst traurige, unbegreifliche Redaction ganz ungenießbar. Den Gang der Geschichte sehen wir überall gehemmt durch eingeschaltete zahllose Gesetze, von deren größtem Theil man die eigentliche Ursache und Absicht nicht einsehen kann, wenigstens nicht warum sie in dem Augenblick gegeben worden, oder, wenn sie spätern Ursprungs sind, warum sie hier angeführt und eingeschaltet werden.“ (Goethe: West-oestlicher Divan, S. 426 [Kap. „Besserem Verständnis“])

462 Herder: Briefe, das Studium der Theologie betreffend, S. 56 f.

463 Herder: Briefe, das Studium der Theologie betreffend, S. 57.

464 Herder: Briefe, das Studium der Theologie betreffend, S. 57.

In ähnlicher Weise, wenngleich mit etwas anderer Ausrichtung, nimmt auch Michaelis eine Übertragung neuer literarischer Paradigmen in den Bereich der Bibelkritik vor. Seine Lesart, die wiederum ganz offenkundig dem Modell des Literarischen folgt, hat wie diejenige Herders entscheidende Vorzüge gegenüber der ursprünglichen Form der ‚älteren Urkundenhypothese'. Während nämlich Astruc angesichts der Vielstimmigkeit der einzelnen biblischen Bücher befürchtet, es könnten davon allgemeinere Zweifel an der Glaubwürdigkeit der offenbarten Texte insgesamt, zumindest aber des Pentateuch ausgehen, nimmt Michaelis die von ihm selbst erst sichtbar gemachten selbstreflexiven Zeichen des Schreibens vielmehr als Beleg für die tatsächliche Verfasserschaft Moses. Das ist umso bedeutender, als damit dem biblischen Text nicht nur die aus dem Bereich der Literatur entlehnte, noch junge Kategorie der Authentizität gewonnen wird, sondern es wird so auch die Offenbarung der zehn Gebote authentisch – sogar ‚eigenhändig' – dokumentiert. Der Dekalog wird von der reinen Glaubenssache zu einem auch durch die philologische Hermeneutik abgesicherten Schreibereignis.

Aus dieser Verschneidung literarischer und religiöser Diskurse[465] wird auch die Virulenz der freilich nicht von den Geniekonzeptionen zu trennenden Frage nach dem Individualstil deutlich. In gewisser Weise konnte man nämlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts Foucaults berühmte Frage danach, wen es denn kümmert, wer spricht,[466] noch gar nicht stellen. Denn diskurshistorisch betrachtet, spielte es in vielen Bereichen öffentlicher Schriftkommunikation tatsächlich eine eher untergeordnete Rolle, wer einen Text geschrieben hat, wie die Verfasser hießen oder woher sie (sozial) kamen. Einer dieser Bereiche, in denen ‚unmarkierte' Anonymität[467] ihren festen Ort hatte, war die gelehrte und auch bisweilen die belletristische Literatur. Noch bevor sich aber, durchaus im Gleichschritt mit der Entwicklung und Etablierung einer Vorstellung von geistigem Eigentum sowie einer zunehmenden Tendenz zu autorschaftlicher ‚Werkherrschaft',[468] der literarische Text an einen namentlich bekannten Autor knüpft, um aus dieser Quelle seine Legitimität zu ziehen,[469] wird er über das Konzept des Individualstils an einen als festumrissene Entität aufgefassten Urheber rückgebunden. Denn die Vorstellung der Einheit war eine entscheidende Grundlage für die auch dem anonymen Verfasser zugeschriebene Integrität und damit nicht zuletzt für die Glaubwürdigkeit

465 Dies ist, in umgekehrter Richtung, auch der eigentliche Grund der Kunstreligion: Es geht um eine bestimmte Form der Verbindung von Schöpfer und Offenbarung, die als Spur bzw. Urkunde gedacht und Authentizität genannt wird. Zu Herders Konzeption von Dichtung als „Abdruck einer Seele" vgl. Auerochs: Poesie als Urkunde, S. 105.

466 Foucault: Was ist ein Autor?

467 Vgl. dazu Haferland: Wer oder was trägt einen Namen?, S. 52 f.

468 Die Entwicklung zeichnet Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft, nach.

469 Dabei wird, in der schon mehrmals angesprochenen rekursiven Bewegung, zugleich diese Quelle als Legitimation genutzt.

eines Textes. In Fortsetzung dieser Linie rückt etwa eine spätere Überlegung Lavaters den Individualstil in unmittelbare Nähe zu einem aus gerade diesem Grund authentischen Genie. Dessen Werke seien wahre „Schöpfungen, unangetastet vom Hauche, Ton, Schimmer – irgend einer Mode, Convention, künstlichen Manier".[470] Vor einem solchen diskursiven Hintergrund wird der Urheber des Werks in einer Weise auf Individualität verpflichtet,[471] die es insbesondere den als Schöpfer auftretenden Autoren der zweiten Jahrhunderthälfte beinahe unmöglich machen musste, Zusammenarbeit verlustfrei zu inszenieren: Solange Kollektivität nicht Vergemeinschaftung zu einer wiederum homogenen Einheit meint, steht sie dem auf Individualität zielenden Stilkonzept entgegen.

Gewiss wird man dabei Hans Ulrich Gumbrechts Einschätzung grundsätzlich beipflichten, dass dem Paradigma der autorschaftlichen Individualität eine unhintergehbare Tendenz zur Distinguierung eingeschrieben ist: „‚Stilpoesie' und ‚Individualstil' brachten notwendig die Forderung nach ‚*Originalität*' […] mit sich. Denn allein der Stil, den man *noch nicht* gesehen hatte, konnte ernst genommen werden als Ausdruck persönlicher Einmaligkeit."[472] Die Vorstellung, dass sich Individualität nur in einem völlig neuen Stil ausdrücken würde, erschien indes bereits im 18. Jahrhundert als unterkomplex.[473] So ist nicht einfach die Neuartigkeit, sondern vielmehr die Übereinstimmung von Person und Stil das entscheidende Kriterium zur Bewertung geworden, wie sich bereits Adelungs Abhandlung *Ueber den Deutschen Styl* ablernen ließe. Die entscheidende Bedeutung dieser Kongruenz wird ihm zum Grund, warum sich fremder Stil eigentlich gar nicht imitieren lässt – und damit auch eine unmittelbare *imitatio veterum* unmöglich wird:[474]

---

470 Lavater: Physiognomische Fragmente III, S. 205 f.

471 Teile der neueren Literaturtheorie haben die Imagination von autorschaftlicher Individualität auch zum wesentlichen Rezeptionsmodus erhoben. Martinez-Bonati: The Act of Writing Fiction, S. 432, schreibt über die Lektüre eines fiktionalen Textes: „In order to understand the discourse, we relate it to a person whom we take to be, ultimately, its source proper, but essentially we envision this person as the one who binds himself to the institutional implications of that speech act, and has the right to do so."

472 Gumbrecht: Schwindende Stabilität, S. 752.

473 Eine differenziertere Einschätzung gibt etwa Groys: Über das Neue, der entgegen der Annahme, dass die Wertschätzung aus der unbedingten Neuheit entspringe, von einem Prozess der Umwertung ausgeht, in dem Elemente aus dem Raum des ‚Profanen' in den Bereich des bereits mit kulturellem Wert versehenen ‚Archivs' überführt werden.

474 Die Vorbildlichkeit Shakespeares oder später auch der ‚Alten' wird dabei gar nicht in Frage gestellt. Sie werden aber vom Muster, *das* es nachzuahmen gilt (Imitation), zu einem, *dem* es nachzuahmen gilt (Edukation). Diese Verschiebung ist auch der von Spinozas Differenzierung von *natura naturata* und *natura naturans* profitierende Zielpunkt von Goethes kurzem Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. Vgl. auch Ehrmann/Wolf: Klassizismus in Aktion, S. 29 f.

> Das Gesuchte und Unnatürliche würde nothwendig vorblicken, weil das Eigene des Styles, oder das, was man bey den bildenden Künstlern *die Manier* nennt, in dem ganzen eigenthümlichen Charakter der Person gegründet ist, und mit demselben ein Ganzes ausmacht, folglich sich nicht von einer Person auf die andere übertragen läßt. Eine schwache eigene Schönheit ist besser, als eine erborgte große, und wer selbst keine Eigenthümlichkeit des Charakters und des Styles hat, wird nie ein guter Schriftsteller werden.[475]

Indem der Stil im „ganzen eigenthümlichen Charakter der Person gegründet ist", wird er zum sichtbaren, besser: lesbaren Anzeichen des Verfassers. Denn es sollte nicht vergessen werden,[476] dass der literarische Stil immer einer ist, der gerade nicht eigentlich (als Abdruck) gesehen, sondern nur (als Spur) gelesen werden kann;[477] er ist stets Surrogat des idiosynkratischen Schreibens eines Autors im doppelten Sinn.[478] Erst an der (imaginierten) Handschrift lässt sich daher mit hinreichender Deutlichkeit auch jener Duktus ablesen, der für den bildkünstlerischen Stilbegriff, aus dem sich der literarische diskurshistorisch speist, so wichtig war.[479] Das macht auch der Rückumschlag des gelesenen Stils auf den Körper des Autors deutlich, den man bei Novalis formuliert findet. Er entdeckt am Übergang zum medienrevolutionären 19. Jahrhundert eine „PHYSIOL[OGISCHE] STYLISITK. Man kann am Styl bemerken, ob und wieweit der Gegenst[and] den Verfasser *reizt* oder *Nichtreizt* – und daraus Folgerungen auf seine Constitution machen – auf seine zufällige Stimmung etc".[480] Der Stil bildet dabei die körperlichen Zustände der Verfasser ab oder lässt sich jedenfalls in Metaphern physischer Konstitution fassen: „Voller Styl – magerer Styl. Bleicher Styl – farbiger Styl. […] Kranckhafter, gesunder – schwächlicher und energischer Styl."[481]

Schließt man diesem Pathologiebefund eine kulturtheoretische Ätiologie an, ergeben sich wie von selbst auch „Heilmethoden – Erziehungsmethoden d[es] Styls".[482] Gerade einen solchen Ausgleich krankhafter Abweichungen des Schreibens und des Schriftstils unternahmen auch die vielfältigen Anleitungen zum ‚Schönschreiben' (im doppelten Sinn), die über das ganze 18. Jahrhundert und noch um 1800 in großer Zahl erschienen. Sie folgten freilich nicht Novalis' radikaler Vorstellung eines Rückumschlags der diätetischen Korrektur des „Styls" auf

475 Adelung: Ueber den Deutschen Styl II, S. 426.

476 Gumbrecht: Schwindende Stabilität, S. 752, tut dies offenbar.

477 Zur Unterscheidung dieser beiden indexikalischen Modi vgl. Neef: Abdruck und Spur.

478 Er verweist auf die Tätigkeit des autorschaftlichen Schreibens, aber zugleich auch auf die textuelle Verfassung des Autors als schriftliche Imago selbst.

479 Vgl. Panofsky: Idea.

480 Novalis: Schriften. Die Werke 3, S. 350.

481 Novalis: Schriften. Die Werke 3, S. 350.

482 Novalis: Schriften. Die Werke 3, S. 350.

den Schreibenden, sondern zielten zunächst auf, die „Mittel, unsere Gedanken so auszudrücken, daß sie von andern deutlich verstanden werden können".[483] Auch das ist aber bereits eine Disziplinierung individueller Eigenschaften, die Novalis treffend analysiert: „Wie die Stimme mannichfaltige Modifikationen in Ansehung des *Umfangs* – der *Geschmeidigkeit* – der *Stärke* – der *Art* (Mannichfaltigkeit) – des *Wohlklangs* – der Schnelligkeit der Praecision oder Schärfe hat – so ist auch die schriftliche Stimme oder der Styl auf eine ähnliche Weise unter mannichfaltigen Gesichtspunkten zu beurtheilen."[484] Wenn der Stil das graphische Analogon der Stimme ist, dann kommt in ihm die Individualität in gleicher Weise unbewusst zum Aus-, besser noch: zum Abdruck. Auch bei Novalis ist der Autor ein abwesender Redner[485] und der Text das Surrogat der Stimme. Gewiss kann etwa ein Blatt Papier auch zwei Schrift-Stimmen tragen, doch können sie sich nicht immer hinreichend anzeigen oder differenzieren. Bei eigenhändigen Niederschriften kann der Wechsel der Stimme im Wechsel der Hand noch nachvollzogen werden,[486] doch bereits dann, wenn Diener-Schreiber involviert sind, wird diese Logik der unmittelbaren Repräsentation unterlaufen. So hat denn Goethes Schreiber Johann Ludwig Geist, von dem auch der Großteil der Manuskripte zu den *Propyläen* verfasst wurde, keine eigene Schrift-Stimme (Stil), aber durchaus eine von Goethes Hand unterschiedene ‚Physiognomie der Schrift'.[487] Die Diskontinuitäten, die sich aus dem Bruch der natürlichen Verbindung von Schrift-Stimme und dokumentierender Handschrift ergeben, verschärfen sich noch durch die Involvierung des Drucks. Denn hier ist jede typographische Wiedergabe eines schreibenden Sprechers grundsätzlich, wenn nicht kontingent, so jedenfalls arbiträr. Es kann in diesem Medium sogar problemlos ein und derselbe Sprecher (Verfasser) durch mehrere unterschiedliche Typen repräsentiert werden, die dann als Übersetzung von Spuren pluraler Verfasserschaft erscheinen können. Es kann so auch unabhängig von stilistischen Unterschieden bereits auf visueller Ebene eine Vielfalt oder gar Polyphonie suggeriert werden, ohne dass dies mit den Schreib- oder Sprechweisen der Textentstehung übereinkommen muss. Doch das ist der bei weitem selte-

---

483 Anonymus: Regeln vom Schreiben, S. 1.

484 Novalis: Schriften. Die Werke 3, S. 476.

485 Vgl. Bosse: Der Autor als abwesender Redner.

486 Vgl. dazu die Fiktion in Goethes *Der Sammler und die Seinigen* und dazu Kap. fünf.

487 Vgl. Raulff: Wie Wolken über einem Wasser, S. 45: „Das Autograph als *Ausdruck* eines Autors, der – meist unwillentlich – in den Linien seiner Schrift seinen Seelenzustand oder Charakter zu erkennen gibt, ist ein epistemisches Objekt." Durch das Auseinandertreten von Schreiber und Verfasser kann auch der „Autor eines handgeschriebenen Textes" nicht mehr einfach „identifiziert werden allein aufgrund der visuellen und materiellen Struktur des Schriftbildes", wie Fisch: „Ich" und „Jetzt", S. 285, glaubt.

nere Fall. Viel häufiger werden die Anteile unterschiedlicher Verfasser durch typographische Vereinheitlichung tendenziell unsichtbar gemacht.[488]

Das ist freilich vor allem ein Problem anonymer Texte, wo es selbst für nahestehende Leser schwierig wird, zu entscheiden, wessen Schrift-Stimme sie lesend vernehmen. So geht Wilhelm von Humboldt, der wenig später auch zum Mitarbeiter an den *Propyläen* werden sollte, in seinem Brief vom 18. März 1799 davon aus, dass der Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* aus Goethes Feder stamme[489] – was dieser in seinem Antwortschreiben auch nicht dementiert.[490] Die schwierige Differenzierung einzelner Stimmen im Druck, die sich hier zeigt, wird nur dann etwas erleichtert, wenn man es mit sehr unterschiedlichen oder besonders idiosynkratischen Stilen zu tun hat. Überall aber, wo bestimmte generische oder institutionelle Anforderungen besonders zum Tragen kommen, werden sich die Schreibweisen bis zur Ununterscheidbarkeit angleichen. Indem sich die Schrift-Stimme so in ähnlicher Weise wie diejenige des Leibes domestizieren lässt, treten auch die von Novalis festgestellten Ähnlichkeiten zwischen einer auf Kommunikabilität und soziale Integration gerichtete „Stylistik" und „der *Deklamationslehre* oder der Redekunst im strengern Sinne"[491] unmittelbar zutage. Mit einer solchen Normierung des Stils werden die Schreibenden aber nicht erst beim Eintritt in ein Amt oder durch die florierenden Anleitungen zum Verfassen von Briefen[492] konfrontiert, sondern üblicherweise bereits dann, wenn sie lernen, Buchstaben zu Wörtern und diese zu Sätzen und Texten zu verbinden.[493] Schon ein Seitenblickblick auf diese disziplinierenden Praktiken zeigt, dass Schreibenlernen auch Redenlernen meint.

Die Bändigungen, mit denen man beim Schriftspracherwerb konfrontiert war, betrafen aber keineswegs nur den Stil, sondern insbesondere auch die mechanische Ausführung. Daher sind die Auswirkungen des Schreibens auf den Körper, wenn sie in diesen Anweisungen überhaupt explizit begegnen, materieller Art. Besonders soll etwa darauf geachtet werden, dass „Bücher und Vorschriften, desgleichen die Feder und Finger nicht mit Dinte besudelt und verunreiniget wer-

488 Schleiermacher formuliert plakativ: „d*urch* d*ie* Typographie s*ind* alle *gleich*" (SKGA II.4, S. 630).

489 Humboldt an Goethe, 18.3.1799, in: Goethe: Briefwechsel Goethes, S. 65 f. Vgl. auch Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung, S. 133.

490 Vgl. Goethes Antwort vom 26.5.1799, WA IV, 14, S. 95–104.

491 Novalis: Schriften. Die Werke 3, S. 476.

492 Vgl. etwa Gellert: Briefe.

493 Das ist der übliche Aufbau der Anweisungen zum (Schön-)Schreiben. Die habsburgische *Anweisung die deutsche Sprache richtig zu sprechen, zu lesen und zu schreiben* (Anonymus: Anweisung, o. S.) geht sogar umgekehrt davon aus, dass man zunächst wissen muss, „wie die Sätze und Perioden beschaffen sind, und welche Worte zusammen gehören. Auf dieser wichtigen Lehre beruht der richtige Gebrauch der Unterscheidungszeichen, ohne deren Kenntniß man weder mit Verstand lesen, noch schreiben lernen kann".

den".[494] Die auch kultursemantisch bedeutsame disziplinierende Funktion des Schreibunterrichts, der auf die Habitualisierung einer bestimmten Praxis zielt, wird nicht zuletzt aus den impliziten Strafkatalogen ersichtlich. Über manche Dinge kann zumindest zeitweilig hinweggesehen werden, die Säuberlichkeit der Schrift auf allen Ebenen ist aber unbedingt zu beachten. Selbst wenn daher eine Verunreinigung des Schreibzeugs (zu dem auch der eigene Körper zählt) „aus Unachtsamkeit geschiehet, müssen die Kinder darüber bestraft werden, indem sie sich sonst das unachtsame Wesen angewöhnen".[495] Überhaupt scheint der Schreibunterricht essentiell auf Korrektur und Erziehung zu zielen, was bereits der materiellen Einrichtung des Schreibraums abzulesen ist. So sollen die Schreibhefte „in Quart gemachet werden, an denselben bricht man einen Rand, etwa zwey Finger breit, damit man Raum habe zum corrigiren".[496]

In einem solchen Ensemble wird nun das auf seine kommunikative Funktion fokussierte Schreiben zu einem möglichst reibungslosen Kanal ausgeformt. Insbesondere die „Schönschreibung lehret, so zu schreiben, daß die Schrift fein und lesbar in die Augen falle",[497] und noch Werner Doedes Buch über das Schönschreiben als Kunst beginnt mit der programmatischen Feststellung: „Geschriebenes hat leserlich zu sein."[498] Über Jahrhunderte hinweg wird Schrift relativ stabil als unsichtbares Medium konzipiert und eingeübt. Das ist eine generelle Tendenz, die sich im späten 18. Jahrhundert verstärkt. So ist die Entwicklung der Schreibschrift „im Zusammenhang mit den sich verändernden gesellschaftlichen Voraussetzungen zu sehen".[499] Insbesondere die „Einführung der allgemeinen Schulpflicht normierte die Schrift und führte auch schließlich zu einer Starrheit",[500] die allen skripturalen Devianzen erst den Möglichkeitsraum eröffnete, als symbolisch bedeutsame Abweichung in Erscheinung zu treten. „Die Gleichförmigkeit und der gemeine Brauch" sollten „auch wider den Geschmack eines Sonderlings behauptet werden",[501] und es ist dieser Hintergrund einer weitreichenden Normierung, vor dem Goethes ostentative Abweichung vom Schulgebrauch der Schrift allererst als Zeichen des Poetischen lesbar wird.[502] Die Angst, dass eine „so verzogene Schrift" am Ende unkommunikativ und „auch dem Leser ein Räthsel werden" müsste, wird

494 Heinsius: Kurze und gründliche Anleitung zur Schreibe-Kunst, S. 34.
495 Heinsius: Kurze und gründliche Anleitung zur Schreibe-Kunst, S. 34.
496 Heinsius: Kurze und gründliche Anleitung zur Schreibe-Kunst, S. 33.
497 Anonymus: Regeln vom Schreiben, S. 2.
498 Doede: Schön schreiben, S. 5.
499 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 89.
500 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 89.
501 Anonymus: Regeln vom Schreiben, S. 4.
502 Diese Inszenierung begegnet nicht erst in der prominent gewordenen Formulierung aus dem biographischen Rückblick (vgl. Goethe: Dichtung und Wahrheit 4, AlH 48, S. 14 f.). Bereits in einem Brief an seine Schwester Cornelia schrieb er offenbar als Reaktion auf eine Kritik an der Form seiner Handschrift: „Was! mit deinem schönschreiben! Danck dem Himmel daß du einen

bei der bereits besprochenen autobiographischen Erzählung Goethes nicht nur grundlos, sondern in ihr Gegenteil verkehrt: Gerade die bis zur Unlesbarkeit steigerbare Idiosynkrasie der Dichterhandschrift ist ihre deutlich kommunizierte Nachricht.[503]

Die Normierung des Schönschreibens ist aber eine doppelte und betrifft neben der Form auch den Inhalt des Geschriebenen. So sei alles zu vermeiden, was die primordiale kommunikative Funktion gefährden könnte. Dazu zählen neben der Verwendung „[v]eraltete[r] Wörter, die nicht mehr gebräuchlich sind," vor allem auch „[n]eugemachte Wörter".[504] Relativ systematisch werden so über den Umweg des Schreibenlernens nach bestimmten normativen Vorstellungen schon vom Moment des Schuleintritts an die Schüler zwar zum Gebrauch der Schrift angeleitet, damit indes weniger zu eigener Produktivität erzogen, als mit den wichtigsten und zugleich weitreichendsten Restriktionen im kreativen Gebrauch von Sprache vertraut gemacht.[505] Die Normierung der Schrift ist gekoppelt an eine Normierung der Sprache. Neologismen, ungewöhnliche Formulierungen oder eigenwillige Sprachbildlichkeit, sie alle erscheinen in diesem schulischen Kontext und darüber hinaus als Fehler. Indem so eine wichtige Möglichkeit des literarischen Ausdrucks unter den Bedingungen der (beginnenden) Moderne mit entscheidenden Einschränkungen versehen wird,[506] konturiert sich die Literatur als diskursiver Sonderraum, in dem geschätzt werden kann, was sonst korrigiert werden müsste.[507]

Buchstaben von mir zu sehen bekommst. Du hast nichts zu thun, da kannst du dich hinsetzen und zirkeln, ich aber muß alles in Eile thun" (GBr 1.I, S. 24).

503 Diese Beobachtung nimmt Anleihe bei McLuhans berühmter und oft kommentierter Formulierung ‚the medium is the message', konzentriert sich aber nur auf einen Aspekt seiner global angelegten These. Wichtig ist hierbei seine Beobachtung, „that the ‚content' of any medium blinds us to the character of the medium" (McLuhan: Understanding Media, S. 24). Zum „Spannungsfeld von Vergegenwärtigung und Verschwinden […], das für den Medienumgang schlechthin gilt", siehe Krämer: Zur Sichtbarkeit der Schrift, S. 75. Vgl. auch Krämer: Medium, Bote, Übertragung.

504 Anonymus: Regeln vom Schreiben, S. 81.

505 Zur Geschichte des Schreibenlernens als einer Geschichte der Eingliederung vgl. Reh/Wilde: Die historische Erforschung der Praktiken.

506 Anonymus: Regeln vom Schreiben, S. 82, räumt indes ein, man wolle „hiemit nicht alles, was neu ist, verwerfen. Große Männer haben schon viele neue Wörter ausgedacht, aber dabey die Sprachähnlichkeit und den Wohlklang nicht verletzet."

507 Dem „wohlgemeinte[n] Eifer" Jacob Hemmers „gegen neugemachte, in sonderheit aber gegen die fremden Wörter" hält der *Wandsbecker Bothe* bereits 1775 die Sonderrechter der ‚Dichterschaft': „[E]inem Klopstock, Göthe, Wieland u.s.f. sollte es doch wohl vergönnt seyn unsre Sprache mit neuen oder aus andern Sprachen aufgenommenen Wörtern, zu bereichern" (Der Deutsche, sonst Wandsbecker Bothe, Nr. 109, 11.7.1775, o. S.).

4.11 Namen machen: Kollektivität, Anonymität und Autorschaft in Goethes Jugendwerken

Indem im Laufe des 18. Jahrhunderts auf materieller Ebene die Handschrift und auf textueller Ebene der Individualstil jeweils als auf den Verfasser verweisende Spur konzipiert werden, ergibt sich tendenziell ein Wechsel der Signifikationsrichtung: Gewiss gab es auch in diesem Paradigma noch einen Kopf, der sich einen Text entwarf, und eine Hand, die ihn (dichterisch im obigen Sinn) fixierte; und gewiss zeugen der Text wie seine materielle Überlieferung von diesem Ursprungsort. Nimmt man indes die Perspektive der Leser ein,[508] dann wird rasch deutlich, dass Spuren in zwei Richtungen nachgegangen werden kann: So erzeugen zwar reale Autoren materielle Texte, doch bringen ebendiese Texte wiederum ihren Ursprungsort selbst medial hervor.[509] Denn Texte, die als Spuren gelesen werden, sind ein Mittleres und als solches sind sie nicht einfach „Instrumente und Überträger eines ihnen von Anderswoher aufgegebenen Zweckes" – Medien bringen vielmehr „zugleich hervor, was sie vermitteln".[510] Werke und Autoren stehen somit in einem nach beiden Seiten zugleich gerichteten indexikalischen Verhältnis nach Peirce.[511] Die Art des Verweises, in der Werke ihre Autoren erzeugen, ist dabei freilich eher eine des Anzeichens als des (intentionalen) Ausdrucks,[512] letztlich aber eine Mischung beider Formen.[513] Neben dem unwillkürlichen Verweis der

508 Dass man sich dabei stets im Modus einer – historisch möglichst informierten – Virtualisierung befindet, liegt auf der Hand. Keineswegs aber liegt die „theoretisch ambitioniertere Reaktion" auf diese schwierige Anforderung „darin, die kognitionswissenschaftlichen Ergebnisse zu übernehmen und auf die Analyse von Texten zu applizieren", wie Jannidis u. a.: Rede über den Autor, S. 9, fordern. Zu den „Denkfehler[n]" eines solchen Ansatzes siehe Baßler: Mythos Intention, S. 159 f. Ambitioniert wäre vielmehr der Versuch, die Anstrengung der Virtualisierung auszuhalten und sie zugleich durch kulturwissenschaftliche Anreicherung und Detaillierung komplexer zu machen. Denn es geht dabei gerade nicht um die Rekonstruktion eines bestimmten empirischen Textverständnisses (das es ja auch sicherlich nie im Singular geben kann), sondern um die Vermittlung des kognitionswissenschaftlich ohnehin nicht zu erfassenden literarischen Textes mit bestimmten Lektüreweisen unter den Bedingungen bestimmter diskursiver Voraussetzungen und Einschränkungen.

509 Zugrunde liegt diesem Konzept die von Behschnitt: Die Autorfigur, S. 38, nicht erfundene, aber interessant entfaltete „Idee des Autors als eines textuellen Konstrukts", das er auf den Begriff der „Autorfigur" bringt.

510 Krämer: Medien, Boten, Spuren, S. 67.

511 Der Index ist hier tendenziell ein künstlicher; vgl. Nöth: Handbuch der Semiotik, S. 99.

512 Zu dieser auf Husserl zurückgehende Unterscheidung vgl. auch Bernet: Differenz und Anwesenheit.

513 Krämer: Immanenz und Transzendenz, S. 164, versucht eine Unterscheidung zwischen Spur und Index: „Spuren sind Anzeichen nur, sofern sie unabsichtlich hinterlassen sind". Problematisch scheint daran, dass die Entscheidung darüber, wann etwas absichtlich oder unabsichtlich hinterlassen wurde, nicht immer zu treffen ist. Dass Schreiben Zeichengebrauch und als solches auch

Handschrift oder des Stils, gibt es auch (insbesondere paratextuelle) Akzentuierungen des Spurcharakters oder gar gezielte Inskriptionen, die ein bestimmtes Bild des Verfassers zumindest insinuieren sollen. Damit unterläuft die Verbindung von Autor und Werk tendenziell auch Cassirers mühsam etablierte Unterscheidung von Zeichen und Symbolen, da sie sich hart an der Grenze zur „Symbolsprache des Menschen" befinden,[514] wie auch aus folgender exemplarischer Zusammendrängung greifbar wird:

> Symbole – im strengen Sinne des Begriffs – lassen sich nicht auf bloße Signale reduzieren. Signale und Symbole gehören zwei unterschiedlichen Diskursen an; ein Signal ist Teil der physikalischen Seinswelt; ein Symbol ist Teil der menschlichen Bedeutungswelt. Signale sind „Operatoren", Symbole sind „Designatoren". Signale haben, selbst wenn man sie als solche versteht und gebraucht, gleichwohl einen physikalischen oder substantiellen Gehalt; Symbole haben bloß einen Funktionswert.[515]

Das Werk etabliert beide Verweistypen zugleich: Als Spur ist es Signal, als Träger generisch regulierter wie individualisierter Inszenierungsweisen aber Symbol. Die Form, in der sich ein Autor öffentlich mit einem Werk verbindet, ist damit ein Gemisch aus materieller Authentizität und symbolischer Inanspruchnahme.

Die Konsequenzen dieses doppelten Verhältnisses für die Literatur der ‚Goethezeit' insgesamt sowie für alle Formen literarischer[516] Kollektivität im speziellen, sind weitreichend. In jener Interdependenz nämlich, die nicht mehr von Verfassern und Texten, sondern von ‚Autoren' und ‚Werken' spricht, geht es – im Gegensatz zu der auf die Leiblichkeit rückverweisenden und auch vom Urheberrecht festgeschriebenen verantwortenden Funktion des bürgerlichen Autornamens[517] – zumindest nicht in erster Linie, im Grunde sogar überhaupt nicht, darum, wer den Text (eigenhändig) geschrieben, wer ihn (man müsste sagen: eigenköpfig) erdacht hat, sondern um einen bestimmten (öffentlichen) Anspruch auf diesen

---

absichtsvolles Handeln ist, liegt auf der Hand. Was im Manuskript hinterlassen wird, ist indes nicht die einfach nur ein Text. Das – wie anzunehmen ist – häufig unbewusst, aber konkret gestaltete Schriftbild kann ebenfalls als Spur gelesen werden. Sie zeugt dann nicht mehr von einem Text, sondern vom Schreiben selbst. Es ist somit davon auszugehen, dass im Manuskript Indizes und Spuren zugleich und sich überkreuzend vorliegen.

514 Cassirer: Versuch über den Menschen, S. 57.

515 Cassirer: Versuch über den Menschen, S. 58.

516 Im Bereich des Literarischen werden sie besonders deutlich, die oben versuchte Charakterisierung trifft aber auch mit den nötigen Einschränkungen auf alle schriftstellerischen und künstlerischen Autor-Werk-Verhältnisse zu.

517 Dem entspricht der vom Urheberrecht entscheidend mitgeprägte Unterschied zwischen dem bürgerlichen und dem Autornamen. Der Bruch zwischen beiden geht mitten durch die Figur des Autors. Vgl. auch den Vorschlag zur Differenzierung von „‚Innerem' und ‚Äußerem' der Figur" bei Steiner: Dargestellte Autorschaft, S. 265.

Text, einen ‚claim'.[518] Das Intrikate daran ist freilich, dass die Instanz, der dieser Anspruch zugerechnet wird, zwar einen Namen haben, aber nicht (historische) Person sein muss[519] und im strengen Sinn nie ist.[520] Das wird schnell deutlich, wenn man sich die geläufigen Beispiele pseudonymer Texte in Erinnerung ruft oder an jene Containerbegriffe denkt, die wie ‚Homer', aber auch ‚Ossian', Autorfunktion insofern übernehmen, als sie unterschiedliche textproduzierende Anstrengungen auf sich bündeln.[521] In all diesen Fällen weist der Name dem Werk zwar intrikaterweise einen Autor, aber keinen Urheber zu.[522] Man wird daher in jedem Fall der Behauptung zustimmen, dass das Werk erst dort entsteht, wo ‚werkkonstitutive Autorfunktion' beansprucht wird,[523] zugleich aber ergänzen wollen, dass auch der Autorname, der als Vertreter der Subjektposition einsteht, im Vollzug dieser Inanspruchnahme selbst erst als solcher in Erscheinung tritt.[524]

Dieser Wechselbewegung kommt höchste Bedeutung zu. Denn bevor sich der Name mit dem Text verbindet, um ihn zum Werk zu machen, ist auch er noch nicht der eines Autors, sondern etwa nur derjenige eines jungen Frankfurter Juristen, der Zettel mit der Kampfes- und Sterbensgeschichte eines eisenhändigen Reichsritters mit sich herumträgt.[525] Als nämlich im Frühsommer 1773 ebendiese Geschich-

518 Vgl. Zons: Über den Ursprung, S. 106.

519 Denn es müssen „auch die wirklichen Namen immer etwas von einem Pseudonym haben, sobald sie zum Autornamen werden" (Pabst: Hoffmann macht sich einen Namen, S. 176).

520 Denn es ist keineswegs so, „daß die Subjekte einfach mit ihren Namen zusammenfielen". Der Name wird erst mit dem Eintritt ins Erwachsenenleben eigentlich gegeben. „Die Spaltung, die das Subjekt seiner eigenen Gestalt gegenüberstellt, ist der Effekt von *bestimmten* Positionen im System. Die Beziehung zu seinem Gegenüber identifiziert das Subjekt mit dem, was der andere in ihm sieht." (Waltz: Ordnung der Namen, S. 104) Einen Namen zu tragen bedeutet daher auch im übrigen gesellschaftlichen Leben, auf eine bestimmte Art wahrgenommen zu werden. Die Art dieser Wahrnehmung kann gesteuert, aber nicht regiert werden, sie ist stets auch Effekt diskursiv verankerter Zuschreibungen von Eigenschaften.

521 Es ist dabei, das zeigt schon der Ausgang der 1795 von Friedrich August Wolf angestoßenen Debatte, von erstaunlich geringer Bedeutung, ob der Werktext von dem einen Autor oder der Menge der Diaskeuasten stammt.

522 Darin wird die faktische funktionale Trennung beider Seiten der ‚doppelten Autorschaft', die Weimar: Doppelte Autorschaft, S. 133, in „eine tatsächliche und eine zugerechnete" separiert, besonders deutlich sichtbar.

523 Vgl. Spoerhase: Was ist ein Werk?

524 Es ist kurzsichtig, davon auszugehen, dass sich „Autor und Werk zirkulär [beglaubigen]" (Ramtke: Anonymität – Onymität, S. 22), da sie sich – diskurstheoretisch betrachtet – gegenseitig erst als solche hervorbringen. Es mag vorher einen Text und einen Verfasser gegeben haben, die physisch nicht zu unterscheiden sind von jener Gestalt, die ihnen als diskursfunktionaler Autor-Werk-Aggregation zukommt. Die Rede von der gegenseitigen Beglaubigung setzt voraus, dass die Elemente, die sich „im Buch, dem Ganzen ihrer Synthese" zusammenfinden, schon vorher in derselben Form existiert haben.

525 So fragt bereits Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1009: „Solange Sade kein Autor war, was waren dann aber seine Papiere?"

te unter dem Titel *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel* erscheint, zeigt das Titelblatt weder Autorname noch Verleger oder Druckort, sondern lediglich das Erscheinungsjahr. Dass es sich bei dem Autor des schnell für Furore sorgenden Textes um Johann Wolfgang Goethe handelte, der gemeinsam mit Johann Heinrich Merck auch den Selbstverlag veranstaltet hatte,[526] war zunächst nur wenigen persönlichen Kontakten bekannt.[527] Schon am Ende der ersten Rezeptions- und Rezensionswelle wird der Autor indes in öffentlichen Kritiken genannt.[528] Dieses Beispiel ist insofern aufschlussreich, als sich daran ablesen lässt, wie komplex die Mechanismen waren und zum guten Teil noch sind, denen Autorschaft spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ihre Erzeugung verdankt. Denn es ist bezeichnenderweise nicht Goethe, der selbst Herrschaft über den Text beansprucht – weder im Peritext des Titelblatts noch in zeitnahen öffentlichen Epitexten. Dem von den Rezensenten eruierten bürgerlichen Namen „Herr D. Göthe", der für die Inanspruchnahme individueller Autorschaft zunächst noch so ungeeignet ist, dass er durch den Zusatz „in Frankfurt am Mayn" mehr räumlich als diskursiv verortet werden muss, wird die Autorfunktion öffentlich von fremder Hand zugeschrieben. Diese Zuschreibung kann Autorschaft behaupten, aber eben nicht als ‚claim' vollziehen. Formell auch von ihm selbst erhoben wird dieser Anspruch erst relativ spät, als der Text 1787 im zweiten Band der ersten autorisierten Werkausgabe,[529] zugleich aber auch als Einzelausgabe mit dem Titelzusatz „Ächte Ausgabe" und der subtitularen Autornennung „Ein Schauspiel. Von Goethe"[530] beim jungen Verleger Göschen in Leipzig erscheint.[531] Die Nennung des Namens ist hier von doppelter Signifikanz. Zum einen hatte noch die autorisierte „Zwote Auflage", die 1774 in Frankfurt „bey den Eichenbergischen Erben" erschienen war,[532] auf die

526 Es war nicht der erste Versuch, einen Text im Eigenverlag zu veröffentlichen. Bereits 1772 erschien *Von deutscher Baukunst*, ebenfalls anonym, bei Merck, gedruckt aber von der Eichenbergischen Buchhandlung. Vgl. Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 31 f.

527 Einzelne Eingeweihte wussten freilich um die Verfasserschaft, der Öffentlichkeit wurde sie aber erst nach und nach bekannt. Sicherlich unzutreffend ist die apodiktische Einschätzung Dieschs: „Daß der *Götz von Berlichingen* anonym erschien, ist an sich bedeutungslos; jedermann kannte den Verfasser." Siehe Diesch: [Art.] Anonymität.

528 Vgl. dazu etwa die Materialien in MA 1.1, S. 958–974.

529 Goethe: Goethe's Schriften (zweyter Band, 1787). Darin sind *Götz* und *Die Mitschuldigen* erschienen.

530 Goethe: Götz von Berlichingen 1787.

531 Zu den Auflagen, Neuauflagen und Separatdrucken vgl. Füssel: Georg Joachim Göschen II, S. 15–17. Zu den Umständen der Anbahnung der ersten autorisierten Werkausgabe vgl. Ehrmann: Dichter Bund.

532 Diese Ausgabe wird etwa dem Rezensenten der *Recensionen und Auszüge aus den besten litterarischen Journalen Europens* „wegen der Richtigkeit des Abdrucks schätzbarer" als die selbstverlegte Erstausgabe (Anonymus: [Rez.] Recensionen und Auszüge, Anhang, S. 42).

Nennung des Autors verzichtet;[533] zum anderen ist es kein bürgerlicher Name mehr, der hier erscheint. Ganz ohne Vornamen, akademischen Titel oder wohnräumliche Verortung erscheint der Name als Signet des bereits etablierten Autors, der die Diskursfunktion in voller Breite auszuüben imstande ist. Das hat viel mit den Entstehungsumständen der Werkausgabe,[534] aber noch nicht eigentlich mit ‚Werkpolitik' zu tun.[535] Bis dahin ist der Anspruch auf Textherrschaft auf ganz spezifische Weise, nämlich nur diffus, durch den ausbleibenden Widerspruch bzw. die private Bestätigung erhoben.

Man hat den ausbleibenden öffentlichen Anspruch auf den Text nicht zuletzt damit begründet, dass Goethe am Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn zugleich versuchen musste, eine bürgerliche Laufbahn als Jurist einzuschlagen.[536] Das trifft wohl zu, man wird aber darüber hinaus auch in Rechnung stellen müssen, dass Goethe ein noch unbekannter Autor war und darum nicht auf eine Werke in Zirkulation versetzende Kraft seines Namens vertrauen konnte, sondern sich anderer Mittel bedienen musste, um seinem Erstling im bereits ausufernden Literaturmarkt die für eine nachhaltige Etablierung nötige Aufmerksamkeit zu verschaffen. Sein früher Erfolg verknüpft sich mit einer spezifischen Politik der Werk*darstellung*, die sich aus der diskursiven Tektonik der frühen 1770er Jahre ergibt. Es darf nämlich nicht übersehen werden, dass der *Götz* in der ersten Ausgabe von 1773 und selbst noch in zweiter Auflage Anfang 1774 anonym veröffentlicht wurde, dass weiters nicht zuletzt auch *Die Leiden des jungen Werthers* 1774 ohne Nennung des Autors erschienen, dazwischen aber bereits *Clavigo* unter dem Signet „Göthe" herauskam.[537] Die Nennung des Namens an dieser Stelle und zu diesem Zeitpunkt ließe sich möglicherweise auf die publikationsstrategischen Wünsche

---

533 Goethe: Götz von Berlichingen 1774. Zur problematischen Textkonstitution der zweiten Auflage und der Ausgabe von 1787 vgl. die knappe Übersicht bei Wilson: Götz von Berlichingen, S. 441; zur Chronologie der Drucke und den Gründen für den Verlagswechsel bei der zweiten Auflage vgl. den Kommentar zu Goethes Brief an Johann Heinrich Merck von Anfang Februar 1774, in: Merck: Briefwechsel I, S. 451 f.

534 Vgl. Ehrmann: Dichter Bund.

535 Jedenfalls nicht im Sinne von Martus: Schillers Werkpolitik, S. 171, der ‚Werkpolitik' als individuell ausgeführte Handlung, als Reaktion darauf versteht, „dass die Akteure der literarischen Kommunikation sich selbst als Teil einer Auseinandersetzung um Macht in Situationen hoher Unsicherheit verstanden haben"; und sie beruht wesentlich auch „auf jene[n] Verfahren, mit denen dafür gesorgt werden soll, dass die Leser dem Werk unter den Bedingungen eines ‚Kriegs aller gegen alle' positiv und aufmerksam, verständnisvoll und mit Rücksichtnahme begegnen". Meine Argumentation ist dagegen weniger auf die Intentionen von Handlungen, denn auf deren Effekte gerichtet.

536 Zur Unsicherheit, welche der möglichen Professionen er wählen solle, vgl. Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 33.

537 Erstaunlicherweise spielt dieser Wechsel der namentlichen Zeichnung in der Forschung keine Rolle. Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 50, schreibt mit großer Emphase über den *Werther*: „Auch dieses Werk erschien anonym, aber in dem Orkan, den es auslöste, durchbrach der Name

des einflussreichen Verlegers Weygand zurückführen, der aber nicht nur den *Clavigo*, sondern späterhin auch den anonymen *Werther* verlegte; vor allem aber verweist sie auf das Problem der über den Namen des Autors zu erschließenden Werkkontinuität.[538] Gerade nach dem aufsehenerregenden, sprach- wie gattungsstilistisch sehr idiosynkratischen Erstling musste die Assoziation des viel konventionelleren *Clavigo* den Zeitgenossen als harte Fügung erscheinen. In seiner Besprechung des *Werther* teilt der anonyme Rezensent der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vom 1. November 1774 eine „Grille" mit, die man durchaus auch als Kommentar zur ‚onymen'[539] Publikation des *Clavigo* lesen kann:

> [W]enn ein berühmter Schriftsteller, der als Meister seiner Kunst den Beyfall des Publikum schon eingeerndtet hat[,] ohne sich zu nennen, in der Folge, bey einem andern Geschenke, das er ihm macht, sich öffentlich zum Verfasser bekennt, so werde ich allezeit mißtrauisch gegen sein Werk; ich kann dem Gedanken nicht widerstehen, der Hr. Papa hat vermuthlich die Gebrechen und Mängel seiner Geburt selbst eingesehe, er hat gefühlt sie möchte verkannt werden, und aus Vorsicht läßt er sie unter dem salven Kondukt seines Namens ihre große Reise antreten: lacht wohl hinter drein noch selbst über die vielen Verbeugungen, Kratzfüße und Komplimenten, die dem halbgebackenen Ding aus Konsideration für den Hn. Papa von allen Seiten her gemacht werden.[540]

Goethe selbst scheint dieses Problem weniger stark wahrgenommen zu haben, als das des potenziell untergeschobenen Namens. So schreibt er am 21. August 1774 an Friedrich Heinrich Jacobi, nachdem er ihn schon am 14. desselben Monats gebeten hatte, er möge Heinrich Jung-Stilling, dem Freund aus Straßburger Tagen, ein Exemplar des *Clavigo* schicken: „Jung ist nicht der erste der zweifelt ob das Stück von mir ist? Immer zu. Ich hoffe auf gute Tage wieder eins zu machen, und wieder so ohne Rücksicht, obs schaden möge meinem Ruhm oder aufhelfen pp."[541] Es ist bemerkenswert, dass selbst im engeren Bekanntenkreis die Echtheit des Stückes, aufgrund der starken Differenzen zu seinem Vorgänger, angezweifelt wird. Authentizität, so scheint es, muss sich noch in diesem Kontext, im Raum der freundschaftlichen Intimität, über den stilistischen Vergleich beglaubigen lassen. Die hermeneutische Praxis der genauen, vergleichenden oder wiedererkennenden Lektüre gerät so in Streit mit den – nicht nur potenziell Strategien verfolgenden,

---

des Autors die Anonymität." Dass zuvor *Clavigo* mit namentlicher Nennung im selben Verlag erschienen ist, berührt er zwar beiläufig, findet es aber keiner weiteren Überlegung wert.

538 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?

539 In der Terminologie nach Genette: Paratexte.

540 Wagner: [Rez.] Die Leiden des jungen Werthers, S. 731.

541 WA IV, 2, S. 188.

sondern stets auch gefährdeten und im Verdacht der Fälschung stehenden[542] – paratextuellen Versicherungen des Urhebernamens. Goethes Brief behauptet zwar größte Indifferenz gegenüber diesem Zweifel, doch ist es mit dem Ruhm, den er – im Kontext der gerade erprobten poetischen Kraftgesten durchaus nicht überraschend – generell außer Acht lassen will, so eine Sache: Er lässt sich schnell erlangen, allerdings auch ebenso schnell wieder verspielen. Immerhin schiebt er mit dem Ruhm gerade jenes seit der Antike „als basales *movens* zur Abfassung von Büchern“[543] dargestellte Moment beiseite,[544] das er mit seiner ersten öffentlichen Nennung als Autor zu bedienen schien. Diese Ambiguität ist weder überraschend noch neu; sie ist die Aktualisierung eines schriftstellerischen Bescheidenheitstopos unter den Vorzeichen des noch jungen Sturm-und-Drang, der das Werk dem Verdacht einer narzisstischen Zurichtung auf den eigenen Erfolg entziehen,[545] mit dieser Geste zugleich aber umso stärker der Befestigung des Ruhmes zuarbeiten will. Durch die onyme Veröffentlichung des *Clavigo* muss der Affekt, der sich in Goethes Brief zeigt, nicht mehr dem Problem, dass er aufgrund der übermäßigen Akklamation des *Götz* in den Verdacht der Eitelkeit geraten könnte,[546] sondern der merklichen Verminderung der ersten Bewunderung zugeschrieben werden.

Die Herausforderung an junge Künstler ist im Grunde seit der Antike die, dass sie immer schon in „Gestalt des Auserwählten oder Begnadeten“ erscheinen müssen.[547] Wer sich am Ende seiner Laufbahn in der Ruhmeshalle der Dichtung wiederfindet, wird eigentlich – der Logik der biographischen Legendenbildung gemäß

542 Vgl. etwa das Problem der nachträglichen Signatur bei Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 156. Grundsätzlich hat dabei die Bemerkung von Reulecke: Fälschungen, S. 23, Gültigkeit, „daß die Emergenz der Fälscher-Figur notwendig gebunden ist an eine neue Konzeption des Autors als Originalschöpfer“.

543 Werle: Ruhm und Moderne, S. 39.

544 Am Ende des Jahrhunderts wird er als der wahrscheinlich einflussreichste Autor des deutschen literarischen Feldes in den *Propyläen* die Unausweichlichkeit des Ruhmesstrebens, das aber kontrolliert werden müsse, festhalten: „Der Wunsch nach Beyfall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas höherem anzulocken“ (P I.1, S. VIII).

545 Das hat hier noch vor allem mit dem hohen Stellenwert des Unbewussten in der Geniekonzeption zu tun und ist noch nicht wie später bei Moritz eigentlich autonomietheoretisch fundiert. Goethes spätere Inszenierung der Entstehung seines *Götz von Berlichingen* formuliert: „Durch diesen Antrieb bestimmt, fing ich eines Morgens zu schreiben an, ohne daß ich einen Entwurf oder Plan vorher aufgesetzt hätte“ (Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 197).

546 In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und speziell beim jungen Goethe zeigt sich ein Spannungsverhältnis, das entstand, als in zunehmendem Maße das „Prinzip der Kritik […] neben das des Rühmens“ trat. Vgl. Schöttker: Die Bewunderung des Autors, S. 34. Die davon ausgehende Gefahr benennt Jünger: Autor und Autorschaft, S. 87, in aphoristischer Konzision: „Überschwengliches Lob schafft Feinde und falschen Kredit.“

547 Kris/Kurz: Legende, S. 25.

– immer schon dort gewesen sein.[548] Die Konsequenz, auf die bereits die von der Forschung weitgehend übersehene oder als überholt erachtete Studie Julian Hirschs hinweist, ist die bis heute dominante Annahme, dass „diejenigen, die uns als Genies erscheinen, […] ihren Ruhm allein ihrer Genialität" verdanken.[549] Bereits 1914 lenkt Hirsch die Aufmerksamkeit auf die Prozesse, die einen Blick hinter jene wertenden Zuschreibungen ermöglichen, aus denen sich ein guter Teil der kulturellen Feldkräfte speist, durch die Autoren historisch positioniert werden. *Dass* „es berühmt ist" wird nun zur „Vorbedingung dafür, daß ein Individuum uns als Genie erscheint".[550] Ein Verhalten, das den eigenen Ruhm aufs Spiel setzt – das steht dem jungen Goethe wohl deutlicher als den meisten seiner Zeitgenossen vor Augen –, gefährdet auch die Wahrnehmung jener erst zu erweisenden Genialität, der es geschuldet ist. Denn „ebenso wie vorher liegt dem Wertenden zunächst nur die Erscheinungsform: der Nichtruhm oder genauer: der Nichtmehrruhm vor, und erst von ihr aus macht er einen Rückschluß auf den Grad der Eminenz"[551] – und damit auf nichts Geringeres als die Eigenschaft des Autors als Integrationsfigur eines vorläufigen oder abgeschlossenen Werks (*œuvre*). Am Beginn der literarischen Karriere kommt jedem einzelnen Werk dabei größeres Gewicht zu; jedes neue wird mit den vorigen in Beziehung gesetzt und arbeitet unmittelbar an der Konfiguration und Rekonfiguration des dadurch medialisierten Autors mit. Solange daher die Werke öffentlich reklamiert werden, stellen sie ein schwer zu kalkulierendes Risiko dar; wenn die Texte hingegen anonym erscheinen, kann man die als schwächer wahrgenommenen leichter untergehen lassen, die guten aber ohnehin später reklamieren. Das ist die Lektion, die Goethe aus der onymen Veröffentlichung des *Clavigo* zieht.

Genau diese so taugliche Möglichkeit der nachträglichen Einforderung von Autorschaft verweist auf die praktische Relevanz von Akteursaggregationen im Bereich der Literatur. So ist auch der Erfolg von Goethes anonymer Publikationsform dabei nicht einfach auf ein Kalkül des jungen Autors zurückzuführen. Dieser Effekt ist viel komplexer gelagert, immerhin geht es dabei nicht einfach um das Spiel mit Entziehung und Offenbarung, das auf namentliche Bekanntheit zielt, sondern um den Unterschied zwischen ‚D. Goethe in Frankfurt' und dem Signet ‚Goethe'. Denn es wird damit zugleich der Unterschied zwischen dem stets auf externe, etwa akademische Qualifikationen zurückzurechnenden Schriftsteller und

548 Kris/Kurz: Legende, S. 25, nehmen daher die entscheidende Umkehrung der Blickrichtung innerhalb des biographischen Diskurses wahr, durch die „Nachrichten aus dem Leben der Helden nicht als *Vorgeschichte* im Sinne kausaler Abhängigkeit, sondern als *Vorzeichen*" erscheinen.

549 Hirsch: Die Genesis des Ruhmes, S. 13.

550 Hirsch: Die Genesis des Ruhmes, S. 13.

551 Hirsch: Die Genesis des Ruhmes, S. 14.

dem ästhetischen Autor, dem Poeten markiert.[552] Die Intra-Aktion[553] von Autor und Werk erzeugt zunächst Differenzen wie die von Autoren und Nicht-Autoren, von Autoren und Lesern, von Autoren und Fans.[554] Und diese Unterschiede lassen sich zu Beginn der Karriere nicht in gleicher Weise durch die biblionom[555] regierte Praxis der Namensnennung auf dem Titelblatt herstellen wie durch das multimediale Spiel mit der Unbekanntheit. Zu dessen wertvollsten Einsätzen zählen Goethes ‚Aura', die bei vereinzelten Treffen mit schreibenden oder lesenden Kollegen (das ist zugleich die wichtigste Form der schriftstellerischen Habitusinszenierung zu dieser Zeit) wahrgenommen wurde. Dazu zählt aber auch die Verbreitung dieser auratischen Erfahrung durch die Gesprächspartner als Boten (oral wie epistolar). Die Erzeugung von Autorschaft verlässt sich dabei auf einen inkalkulablen Kanal, denn nicht jeder formdeviante Text erhält auch positive Aufmerksamkeit, und „nicht ein jeder der Bindwörtchen auslassen, Inversionen machen kann, [ist] ein Göthe".[556] Die Bewunderer müssen erst gewonnen werden, und sie können selbst dann noch durchaus andere Interessen verfolgen, als der Autor dachte. So übernimmt Heinrich Christian Boie einen Teil des Vertriebs des *Götz* in seinem Göttinger Umfeld – und gewinnt damit relativ unmittelbar drei Gedichte Goethes für den *Musenalmanach* auf 1774, der sich als fulminantes Leuchtfeuer einer bevorstehenden literaturhistorischen Wende erweisen sollte.[557] Auch Boie beteiligt sich

552 Bei den ersten Werken ist der Unterschied von ‚D. Goethe ' und dem Signet ‚Goethe' vor allem der zwischen referenzierender oder rekonstruierender Verfasserschaft und etablierter Autorschaft. Später wird immer wieder auch der volle bürgerliche Name ‚Johann Wolfgang Goethe' ohne akademischen Grad vor allem bei naturwissenschaftlichen Veröffentlichungen verwendet. Vgl. etwa seine Veröffentlichungen bei Cotta, insbesondere die Werkausgabe von 1816 und Einzelveröffentlichungen wie „Faust. Eine Tragödie. Von Goethe" (Tübingen: Cotta 1808). Dagegen: „J. W. von Goethe / Herzoglich Sachsen-Weimarischen Geheimraths / Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären" (Gotha: Ettinger 1790).

553 Vgl. Barad: Posthumanist Performativity.

554 Eine solche nur rezipierende Verehrungshaltung ist freilich das Komplement zur Genieästhetik auf Seiten der Autoren. Dass einzelne Leser die Begeisterung und auch die Praktiken moderner Fans bereits kannten, zeigt etwa das Beispiel Gottfried August Bürgers, der in einem begeisterten Brief vom 8.7.1773 Heinrich Christian Boie um den Namen des Autors von *Götz von Berlichingen* bat, „daß ihm meine Ehrfurcht einen Altar baue." (Bürger: Briefe I, S. 130) Die Verehrung bedarf hier offenbar auch des (Autor-)Namens, auch wenn man die dahinterstehende Person vielleicht weder kennt noch je persönlich treffen wird.

555 Zu grundlegendem Charakter und möglichem Ende des ‚biblionomen Zeitalters' vgl. Illich: Im Weinberg des Textes, S. 121–129.

556 Anonymus: Etwas über die Leiden, S. 36.

557 Für den Herausgeber wie die Autoren war es das Ziel, aus der Menge der belletristischen Publikationen herauszustechen. Es ist daher wenig überzeugend, den *Musenalmanach* als „Formular" zu betrachten, wie Hildebrandt: Mitmachmedien vorschlägt. Sicherlich treten sie als vorbildliche Sammlung zum Teil an die Stelle der verabschiedeten *praecepta*, da die periodischen Almanache aber Anzahl, Subgattungen und Stile der publizierten Gedichte auch aus nötigem Opportunismus teils stark variierten, scheinen sie nur wenig schematisch. Ob man wirklich von „formula-

durchaus planvoll an dem Projekt, Goethe als Autor aufzubauen, allerdings zumindest auch mit Blick auf die nicht immer erfreuliche Anzahl an qualitativ hochwertigen und auch vom kritischen Publikum hochgeschätzten Einsendungen zu seinem *Musenalmanach*. Es beteiligen sich an jener Autorakkumulation, an deren Ende das in vollem diskursivem Umfang funktionale Autorsignet ‚Goethe' steht, ganz unterschiedliche Akteure mit ihren je eigenen Intentionen und Impulsen. Sie agieren nicht gemeinsam, aber zusammen, und es ist daher kein Zufall, dass Goethe am Ende dieser aggregierten Anstrengung zum Autor, wohl aber, dass er es auf diesem Weg wurde. Denn nur durch die mobilen und nicht von zentraler Stelle aus zu regierenden Relationen dieser Aggregation kann Goethe als literarischer Autor auftreten; und erst damit können dann auch seine Texte in der für die Folgezeit notorisch werdenden Doppelgestalt als Autor-Werke zirkulieren.[558]

Dieser kollektiven Praxis, an deren Ende eine weithin sichtbare Autorschaft stand, lief Goethes brieflich behauptete Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Publikum[559] keineswegs zuwider, sie fügte sich vielmehr nahtlos ein.[560] Denn er behauptet damit weniger eine aktive Strategie der Werk-Diskontinuität als vielmehr eine nicht-planvolle Pluralität der Textgestalten und Stile in der Erscheinungsfolge seiner Werke. Ein solches Verfahren, letztlich sogar seine schiere Behauptung ist eine Provokation gleich mehrerer Gewohnheiten des literarischen Diskurses. Es stand gegen die Erwartung eines möglichst homogenen Werks (*œuvre*) und damit der sukzessiven Steigerung in der Werkentwicklung, die man sich damals bereits den Lebensläufen der herausragenden Renaissancekünstler, allen voran Raffael, abzulernen angewöhnt hatte.[561] Dieses Modell versetzt Autoren und Werke in parallele Bewegung: Die beiden Trajektorien der poeto-biographischen Entwicklung und jener des Werks laufen dabei notwendig nebeneinander her, wodurch sie sich potenziell zu jedem Zeitpunkt momenthaft stillstellen und jeweils aufeinander beziehen lassen. Das Œuvre wird so lesbar als das Eigentliche der Biographie, umgekehrt das Leben zum Beweis der Authentizität des Werks. In diesem Sinn formuliert Herder die neue Programmatik der hermeneutischen Lektüre, die keine Texte mehr ohne ihre Autoren verstehen will:[562]

rische[m] Schreiben" sprechen kann, wenn es darum geht, „gemeinschaftlich Konventionen des lyrischen Dichtens zu etablieren, zu tradieren und zu modifizieren" (ebd., S. 171), aber bezeichnenderweise nicht: sie zu erfüllen, ist zumindest fraglich.

558 Vgl. dann auch die Verbindung mit Boie, nachdem er den Vertrieb des Götz befördert hat.

559 Das ist noch nicht zu verwechseln mit der streitbaren Haltung, die er gemeinsam mit Schiller am Ende des Jahrhunderts einnahm. Vgl. dazu Reed: Ecclesia Militans.

560 Goethe an Friedrich Heinrich Jacobi, 21.8.1774, WA IV, 2, S. 188, darin demonstriert er ein Verhalten, „ohne Rücksicht, obs schaden möge meinem Ruhm oder aufhelfen pp".

561 Das vielleicht deutlichste Beispiel am Ende des Jahrhunderts ist Johann Heinrich Meyer: Rafaels Werke besonders im Vatikan. In: P I.1, S. 101–127, P I.2, S. 82–163, P 57–96.

562 Dass diese auf der im 18. Jahrhundert entwickelten Logik der Spur beruhende Vorstellung bis heute verbreitet und bisweilen als überzeitliche Normalform des Lesens behandelt wird, belegt

> Man sollte jedes Buch als den Abdruck einer lebendigen Menschenseele betrachten können; je lebendiger und wahrer der Abdruck ist, je weniger der Verfasser hofirte und ein elendes Allgemeingeschwätz zwischen den vier Ecken des Randes gab; wie sonderbar und einzeln dünkt es uns öfters![563]

Wiederum wird der gelungene, weil ohne Rücksichten auf vermeintliche Normen des Diskurses geschriebene, Text hier dezidiert als Abdruck der Seele, als Spur seines Verfassers konzipiert. Diesem Werkverständnis der Entäußerung entspricht dann auch eine Lektüreweise, die sich von jener der „flachsten Leser", nämlich der „resp. Kunstrichter" unterscheidet, denn diese messen letztlich nur „nach ihrem unmaasgeblichen wenigen Selbst, schreien und verdammen".[564] Dagegen wird eine Leseweise propagiert, die von den eigenen Interessen absieht und den Text zunächst möglichst objektiv wahrnimmt:[565]

> Der bescheidnere Weise urtheilt, wie Sokrates über Heraklits Schriften, suchet mehr im Geist des Urhebers, als im Buch zu lesen: je mehr er dahin eindringt, je lichter und zusammenhängender wird Alles. Das Leben eines Autors ist der beste Commentar seiner Schriften, wenn er nehmlich treu und mit sich selbst Eins ist, nicht einer Heerde an Wegscheiden und Landstraßen nachblöket.[566]

Wie es schon Montaigne in seinen *Essais* vorgeführt und in der Vorrede behauptet hatte,[567] überlagern sich auch bei Herder Verfasser, Text und Leben. Der Autor,

---

exemplarisch Weimar: Doppelte Autorschaft, S. 132, wenn er schreibt, dass „der Begriff ‚Schrift' eine personale Ursache [impliziert], und das Lesen und Verstehen hat es mit Objekten zu tun, die nicht gedacht werden können, ohne daß ein Verursacher mitgedacht wird".

563 Herder: Vom Erkennen und Empfinden, S. 56.

564 Herder: Vom Erkennen und Empfinden, S. 56.

565 Diese Forderung nähert sich bereits Goethes späterer, Wissenschaften und Künste gleichermaßen einbeziehender Formulierung einer weitgehenden Autonomisierung des Gegenstands: „Wer sich mit irgend einer Kenntniß abgibt, soll nach dem Höchsten streben! Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung, denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maas von Kräften zugetheilt sey; zur Kenntniß, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht, mit einem starren, beschränkten Eigensinn, sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt" (P I.1, S. XXIX f.).

566 Herder: Vom Erkennen und Empfinden, S. 56. Vgl. kritisch dazu Kemper: Deutsche Lyrik, S. 287. Rieger: Interpretation und Wissen, S. 64, ordnet diesen Anspruch in den Kontext der Hermeneutik ein und schließt: „Für Herder zielt das Verstehen nicht auf den Text als solchen, sondern auf dessen Urheber, in dessen geschichtliches Wirken sich der Verstehende einordnen solle."

567 Vgl. Montaigne: Au Lecteur, o. S.: „Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle & ordinaire, sans estude & artifice: car c'est moy que je peins." Autor und Werk fallen so zusammen: „Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon Livre: ce n'est pas raison que tu employes

der „mit sich selbst Eins ist“, ist es auch mit seinem Werk – und so wird der Text zum Vehikel, in den Autor selbst ‚einzudringen'. Diese komplementären Schreib- und Lektüreweisen sind die Voraussetzung dafür, dass die Texte der Generation um Herder und Goethe im Unterschied zu den überall publizierten Schriftstellereien als ‚Poesie‘ verstanden werden können.

Gerade aufgrund der großen Bedeutung dieser drastischen Reformation dichterischer Schreib- und Lektüreweisen ist es auffällig, dass sich die Forschung bisher nicht besonders einlässlich mit der Logik der öffentlichen Behauptung von Autorschaft beim jungen Goethe beschäftigt hat, sondern meistens eine durch Urheberschaft immer schon auch gegebene Autorschaft annimmt.[568] Dass es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben dem eingeschränkten Raum, der durch die direkten Bekanntschaften unter Schriftstellern abgesteckt war, auch das wichtige Feld der literarischen und vielfach bereits nur-lesenden Öffentlichkeit gab, wurde weit weniger berücksichtigt. Dies liegt vielleicht auch an Goethes eigener Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte seiner Frühwerke, die (wie sonst so häufig) auch an dieser Stelle den Blick der Forschung entscheidend geleitet zu haben scheint. Denn im zwölften und dreizehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit* geht er auf die Probleme und Potenziale der Anonymität, selbst auf die allgemeinere Frage der öffentlich anerkannten Autorschaft wenig bis gar nicht ein,[569] sondern versucht seine eigene geistige und dichterische Entwicklung als möglichst privaten, von Rezeption und Erfolg nicht berührten, damit auch homogenen historischen Gang darzustellen, der sich – einerlei ob durch die schwindende Erinnerung oder durch einen werkpolitischen Impuls – vielfach nicht durch die überlieferten historischen Belege decken lässt.[570]

---

ton loisir en un sujet si frivole & si vain.“ Und doch war genau das einer der wesentlichen Gründe für den Erfolg der *Essais.* Vgl. auch die unpaginierte Vorrede in der Übersetzung des damals erst 24-jährigen Johann Daniel Tietz (Tietz: Montagne Versuche, o. S.): „Ich will, man soll mich darinnen in meiner einfältigen, natürlichen, und gewöhnlichen Art, ohne Kunst und Verstellung, sehen: denn ich male mich selbst ab. […] Also bin ich selbst die Materie meines Buches, geneigter Leser. Es ist nicht der Mühe werth, daß du deine Zeit auf einen so geringschätzigen und nichtigen Gegenstand wendest.“

568 Die sehr verdienstvolle Zusammenstellung von Eibl/Jannidis/Willems (Hg.): Der junge Goethe II, S. 691, liefert zwar alle nötigen Materialien, geht aber in erster Linie davon aus, dass „Dichtung ein Raum der Selbstfindung und Selbstmanifestation“ ist. Wie sie erscheint und wahrgenommen wird, spielt hierbei eine entschieden untergeordnete Rolle.

569 Generell ist Goethe zurückhaltend in der Reflexion über das Problem des Namens. Eine seltene Thematisierung findet sich im auf die *Horen* bezogenen Brief von Goethe an Schiller, 6.12.1794, WA IV, 10, S. 212: „Cotta mag recht haben daß er Nahmen verlangt, er kennt das Publicum das mehr auf den Stempel als den Gehalt sieht. Ich will daher den übrigen Mitarbeiten die Entscheidung wegen ihrer Beyträge völlig überlassen haben, nur was die meinigen betrift muß ich bitten, daß sie sämtlich anonym erscheinen, dadurch wird mir ganz allein möglich mit Freyheit und Laune, bey meinen übrigen Verhältnissen, an Ihrem Journale theilnehmen zu können.“

570 Vgl. etwa die Chronologie der Entstehung des *Götz* und der Nationalisierung des Göttinger Hains

Was man an der späteren Rekonstruktion der Entstehungsumstände des *Götz* jedenfalls ablesen kann, ist die Vielzahl der am Schreibprozess und der anschließenden Veröffentlichung beteiligten Akteure. Bereits die „ersten Scenen", die er niederschrieb, ohne dass er „einen Entwurf oder Plan vorher aufgesetzt hätte", las er abends seiner Schwester vor, deren Vorbehalte zu einem wichtigen Grund wurden, das Schreiben konzentriert fortzusetzen.[571] Die beiläufige Erwähnung der übrigen Akteure, deren Einsätze und Impulse unterschiedlich, aber jeweils von einiger Bedeutung waren, ist insofern besonders bemerkenswert, als sich die autobiographische Erzählung erwartungsgemäß auf die Inszenierung der engsten und unmittelbarsten Verbindung von Autor und Werk konzentriert: „[S]o hielt ich mich ununterbrochen an's Werk, das ich geradeweges verfolgte, ohne weder rückwärts noch rechts, noch links zu sehn, und in etwa sechs Wochen hatte ich das Vergnügen, das Manuscript geheftet zu erblicken."[572] Diese Arbeit sei zwar ununterbrochen, den Blick streng nach vorn gerichtet erledigt worden, nach ihrem Abschluss aber folgte unmittelbar der Austausch mit schreibenden Kollegen: „Ich teilte es Merken mit, der verständig und wohlwollend darüber sprach; ich sendete es Herdern zu, der sich unfreundlich und hart dagegen äußerte, und nicht ermangelte, in einigen gelegentlichen Schmähgedichten mich deßhalb mit spöttischen Namen zu bezeichnen."[573] Zu den beiden Vertrauten tritt bald ein Dritter, denn da Goethe nach einer gewissen Zeit sein eigenes „Werk wie ein fremdes betrachten konnte," erkannte er nicht nur selbst auch die Mängel seines Textes, sondern es riss ihn auch „eine wundersame Leidenschaft unbewußt hin".[574] Indem er so nicht nur zum eigenen Kritiker, sondern vor allem auch zum Leser seines Textes wird, setzt er, zum unbeteiligten Dritten virtualisiert, einen Revisionsprozess in Gang: „Ohne also an dem ersten Manuscript irgend etwas zu verändern, welches ich wirklich noch in seiner Urgestalt besitze, nahm ich mir vor, das Ganze umzuschreiben, und leistete dieß auch mit solcher Thätigkeit, daß in wenigen Wochen ein ganz erneutes Stück vor mir lag."[575]

Gewiss ist an dieser Stelle zunächst bemerkenswert, dass sie eine Szene stufenweisen Schreibens bereits textgenetisch rekonstruiert und als philologischen Beleg für die Authentizität des hier aufgerufenen, aber nicht veröffentlichten Textes auch

in MA 16, S. 568–570. Goethe hat auch erst nach der Veröffentlichung und Verbreitung des *Götz* Beiträge zu Boies *Göttinger Musenalmanach* geliefert.

571 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 197.

572 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 198. Die Bindung des Manuskripts, die es buchförmig macht, figuriert an dieser Stelle auch als symbolische Schließung des Arbeitsprozesses.

573 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 198.

574 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 198.

575 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 199 f. Die authentifizierende Kraft, die der Behauptung, ein eigenhändiges Manuskript des Textes in der „Urgestalt" zu besitzen, innewohnt, dürfte nach dem in diesem Kapitel bereits Ausgeführten nicht mehr eigens zu betonen sein.

den Hinweis auf das aufbewahrte Originalmanuskript gibt.[576] Die Szene führt aber ein weiteres Textverhältnis vor, das im gegenwärtigen Zusammenhang von noch größerer Bedeutung ist. Denn Goethe ändert an dem Manuskript, das er gerade „wie ein fremdes betrachten" lernte, nichts mehr. Ohne dem knappen Text, der ganz offenkundig zwischen der Aufzeichnung einer verblassenden Erinnerung an eine vergangene und der Inszenierung einer gegenwärtigen Autorschaft changiert, zu viel zumuten zu wollen, scheint er doch weiteres Anzeichen einer generell zu bemerkenden Tendenz zu sein. Denn Goethe schreibt nicht den in reflektierende Distanz gerückten Text ‚wie ein Fremder' um, er schreibt den gewiss in vielen Teilen gleichgebliebenen Text vielmehr neu, aber als einen eigenen. Um 1800, als er die autobiographische Skizze zu Papier bringt, häufen sich bereits Goethes eigene Versuche, dieses Moment zu konzeptualisieren, und er berichtet nicht nur von seiner persönlichen „Eigenart", die „sogar das Selbstgespräch zum Zwiegespräch umbildete",[577] sondern bemerkt, dass sich auch der Mensch im Allgemeinen, „in seinen Anschauungen und Urtheilen, nicht immer selbst gleich" sei,[578] und es sei eben diese ontogenetische Entwicklung, die es erlaubt, sich selbst als einen Fremden zu betrachten und im Extremfall auch mit sich selbst im zeitlich verschobenen Kollektiv produktiv zu werden.

1773 war es in erster Linie ein noch recht traditionelles Kollektiv, das den *Götz* vor das Publikum brachte. Wieder wird Spott zum Motor der Entwicklung. So kritisiert Johann Heinrich Merck die Umarbeitungen und meint „die Sache werde dadurch nur anders und selten besser; man müsse sehn, was das eine für Wirkung thue, und dann immer wieder was Neues unternehmen".[579] Merck gebiert auch die Idee des Selbstverlags und „es ward ausgemacht, daß ich das Papier anschaffen, er aber für den Druck sorgen solle".[580] In einer Formulierung, die in ihrer Ambiguität Materialität und Textualität zugleich meinen kann, schließt Goethe: „*Wir* vollendeten das Werk."[581]

Was bei aller konkreten semantischen Unsicherheit darin in jedem Fall zum Ausdruck kommt, ist die arbeitsteilige Genese öffentlicher Texte, die Roger Chartier auf die Formel „Autoren schreiben keine Bücher" gebracht hat.[582] Es ist vor diesem Hintergrund bemerkenswert, dass Goethe dabei durchaus einlässlich über die Nachdrucke, die schleppende Bezahlung und insgesamt die finanzielle Misere, die der Selbstverlag bedeutet hat, lamentiert, aber nicht näher auf die Formen der

576 vgl. Benne/Spoerhase: Manuskript und Dichterhandschrift.
577 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 206.
578 P I.1, S. X. Zur Reflexion dieser Dissoziation von sich selbst vgl. auch P I.1, S. VII–X.
579 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 200.
580 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 201.
581 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 201; Hervorheb. D. E.
582 Chartier: Lesewelten, S. 12. Er wertet darin die Rolle von Verlegern, Druckern oder Setzern auf. Vgl. auch Messerli: Leser, S. 457.

Distribution, auf die Balance zwischen Geheimhaltung und Offenbarung des Namens eingeht, und überhaupt über die Genese seiner Autorschaft, die Verwandlung seines bürgerlichen Namens in einen Autornamen, die genau in diesen Zeitraum fiel, beinahe nichts zu sagen findet. Das ist besonders auffällig, weil er zunächst die Entscheidung für den Selbstverlag auch mit der Angst vor einem ablehnenden Urteil renommierter Verleger begründet, „denn wie sollten sie einen jungen, namenlosen und noch dazu verwegenen Schriftsteller beurtheilen?“[583]

Jung und namenlos zu sein, ist freilich die schwierige Situation, in der sich die meisten Debütanten finden; jung und verwegen hingegen sind sie viel seltener. Dieses Potenzial ließ sich beinahe maximal ausschöpfen durch die Verbindung mit der aufmerksamkeitserzeugenden Funktion einer spezifischen, seine Auflösung von Beginn an in Aussicht stellenden Anonymität der Erstpublikation. Obwohl gerade damit verhindert werden konnte, dass am Ende auch die Leser dem „jungen, namenlosen und noch dazu verwegenen Schriftsteller“[584] ablehnend gegenüberstanden, thematisiert Goethe die Kanäle der Distribution nicht weiter, die die prononcierte Namenlosigkeit des Buchs selbst tendenziell zu unterlaufen scheinen. Dass er ausgerechnet in diesem Zusammenhang die Anonymität des *Götz* nicht erwähnt, tritt umso deutlicher in Erscheinung, als er, gewissermaßen in Parenthese, von „den kleinen Flugschriften“ berichtet, die er „ungenannt herausgab“.[585] Der diskursive Unterschied, den Anonymität ausmachen kann, ist ihm also durchaus bekannt, er verzichtet aber im Kontext des *Götz* darauf, darüber auch zu sprechen. Es gibt damit offenbar zwei Formen von Anonymität, eine unaufgelöste und eine vielleicht mit einigem Recht ‚literarisch‘ zu nennende, die nur temporär sein, am Ende aber in Autorschaft überführt werden soll, und damit auch in der Retrospektion gar nicht mehr als solche wahrgenommen werden muss.

Dennoch wirkt das Nichtthematisieren ostentativ. Denn indem Goethe seine Autorschaft noch nicht öffentlich durch das Signieren eines publizierten Textes ausagiert hat,[586] konnte er auch noch nicht mit derselben Souveränität auftreten wie seine späteren Kollegen.[587] Das bedeutet auch einen strategischen Nachteil. Denn ‚abgeschnitten‘, wie er noch 1773 an Gerstenberg schreibt,[588] ist er zu Beginn seiner dichterischen Karriere vor allem von jenen bekannten Autoren, denen er nur als Bewunderer, aber noch nicht als Kollege begegnen konnte.[589] Seit der spezifischen Neuordnung der „Praxis des Redens und Schreibens“[590] im letzten Drit-

583 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 200.
584 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 200.
585 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 202.
586 Vgl. dazu ausführlicher Kap. fünf.
587 Vgl. Balke: Figuren der Souveränität.
588 Goethe an Heinrich Wilhelm Gerstenberg, [16].10.1773, WA IV, 2, S. 112.
589 Vgl. zum Folgenden auch Ehrmann: Dichter Bund.
590 Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft, S. 101.

tel des 18. Jahrhunderts traten Autoren und Leser in ein neues Verhältnis zueinander, das sie zwei unterscheidbaren Diskursbereichen zuordnete, deren Grenze das publizierte Buch markiert. Der dadurch prekär gewordene Status des nichtöffentlich schreibenden Lesers prägt auch die Umstände unter denen Goethe seine ersten Arbeiten publiziert hat. Für den symbolischen Gewinn, der mit der Anerkennung als Originalautor einhergeht, verzichtete er auf jeden ökonomischen. Seine beiden frühen Erfolgstexte *Götz von Berlichingen* (1773) und *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) brachten ihm nicht nur keinen finanziellen Gewinn, der im Selbstverlag mit höchst insuffizienten Distributionsnetzen erschienene *Götz* bescherte ihm sogar beträchtliche Verluste.[591] Für seine bürgerliche Existenz war dies insofern wenig problematisch, als Goethe keineswegs auf die Einkünfte aus seiner schriftstellerischen Arbeit angewiesen war. Da ihm sein Familienvermögen „relative Selbständigkeit in finanzieller Hinsicht" beschert hat,[592] konnte er für den *Götz* auf den schwer berechenbaren Kanal des Selbstverlags setzen, der ihm den – entgegen allen Lamentierens – kaum zu überschätzenden Vorteil brachte, dass er auch die Distribution selbst erledigen musste. Denn dadurch konnte er wichtige Kontakte wie den zu Heinrich Christian Boie herstellen und festigen, auf diesem Weg aber zugleich auch seinen Namen auf der Ebene nicht nur des Lesens, sondern auch des Verteilungsnetzes mit dem in diesem Zusammenhang *notwendig* anonymen Text verknüpfen und so die Anerkennung seiner Autorschaft durch Kollegen und Konkurrenten in Gang setzen. So kündigt er noch am 15. Mai 1773 Christian Gottfried Hermann brieflich den *Götz* an,[593] während er Johann Christian Kestner bereits Mitte Juni ein erstes Exemplar zukommen lassen kann: „Da hast du lieber Kestner ein Stück Arbeit das lies deinem Weiblein vor, wenn ihr euch sammlet in Gott und euch und die Tühren zuschliesst."[594] Ungefähr zur glei-

591 Bereits wenige Monate nach Erscheinen des Dramas wendet sich Goethe im Juli 1773 einigermaßen resigniert mit der Bitte an seinen Freund Johann Christian Kestner, ihn beim Verkauf zu unterstützen. Denn: „Der Verlag hört Mercken, der ist aber in Petersburg, ich schicke mich nicht zum Buchhändler, ich fürchte es bleibt hocken" (WA, IV, 2, 97–98). Das Geld, das Goethe für das Papier des Drucks ausgelegt hatte, konnte er – nicht zuletzt aufgrund früh unternommener Nachdrucke – über solche Verkäufe im Bekanntenkreis nicht wieder hereinwirtschaften. Er blieb mit den Restexemplaren auf den Schulden für das Papier sitzen. Die Erstausgabe des *Werther* im Verlag von Johann Friedrich Weygand in Leipzig brachte dagegen zwar keinen wirtschaftlichen Verlust, sie war aber aufgrund der schlechten Konditionen auch kein wirklicher finanzieller Erfolg. Mehrere Raubdrucke und unautorisierte Übersetzungen sowie heimliche Doppeldrucke von Weygand selbst taten ein Übriges.

592 Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 16. Von den zunächst vom Vater, nach dessen Tod auch von der Mutter gewährten finanziellen Zuwendungen hat Goethe noch zur Zeit seiner Weimarer Anstellung profitiert.

593 GBr 2.1, S. 30: „In wenig Wochen kriegen Sie ein Stück Arbeit von mir, das wo Gott will, Sie erfreuen soll."

594 Goethe an Kestner, um den 12.6.1773, GBr 2.1, S. 32.

chen Zeit erreichte Friedrich Wilhelm Gotter ein von dem bekannten Gedicht begleitetes Exemplar des autorlosen Erstlings.[595] Goethe selbst streute damit sein Werk und erzeugte so vereinzelte Inseln des Wissens im verbreiteten Rätseln um die Autorschaft des Textes;[596] verstärkt wurde diese Tendenz, die eine strukturelle Ungleichheit erzeugte, durch Boies Beteiligung an der Distribution. Wobei Boie offenbar stärker als der Autor selbst darauf bedacht war, die Anonymität zu wahren. So schreibt er am 5. Juli 1773 an Gotter: „Lesen Sie Götz v. Berlichingen, den der Bothe mitbringt, und nennen Sie den Verf. nicht, wenn Sie ihn rathen."[597] Auch die Eingeweihten wussten nicht immer darüber Bescheid, wer sonst den Namen kannte und wie viele andere als Mitwisser betrachtet werden konnten. Es ergibt sich eine Aggregation von Akteuren, die gemeinsam, aber nicht akkordiert, an derselben Sache arbeiten. Nicht Goethes Kalkül oder seine ‚Werkpolitik', sondern die Verbindung verschiedener Initiativen und Interessen (vor allem von Goethe, Merck und Boie[598]) führt zum erfolgreichen Ausgang einer Vermengung der vom *Götz* erzeugten Aufmerksamkeit[599] und einer produktiven Unsicherheit über seinen Verfasser. Zum Autor wurde Goethe damit auf viel zuverlässigerem Weg als durch die Nennung auf dem Titelblatt, durch das die ‚Nur-Leser' ihre Informationen erhielten. Zum Autor wurde er durch das Raunen seines Namens im Netzwerk der Autoren.[600]

Der Text zirkuliert zunächst im eingeschränkten Raum, gleichsam in einer ‚Gemeinschaft der Edlen',[601] auch als Autorwerk, während *Götz* den übrigen Lesern autorlos entgegenkommt. In dieser Differenz erhält auch Lichtenbergs Korrelation bestimmter Textgattungen mit unterschiedlichen Graden der Öffentlichkeit eine neue Facette. In den *Sudelbüchern* heißt es: „Was mich allein angeht denke

595 Goethe an Gotter, Juni 1773, GBr 2.1, S. 33 f.

596 Vgl. etwa den Brief von Lavater an J. C. Deinet vom 11. Juli 1773 sowie Boies Schreiben an Gotter vom folgenden Tag, aus denen hervorgeht, dass sie alle bereits aus unterschiedlichen Quellen um den Autor wussten. Die Zahl der Mitwisser erhöht sich freilich noch um die weiteren Distributoren, die wohl nicht immer das Geheimnis wahrten. Noch im Juli 1773 fragt Goethe bei Sophie von La Roche sowie beim Ehepaar Kestner an, ob sie Exemplare verkaufen könnten.

597 Zit. n. EGW 6, S. 755.

598 Hier gehen freilich poetische, publizistische und durchaus auch merkantile Interessen durcheinander.

599 Zum Erfolg des *Götz* vgl. Boies Brief an Gotter, in dem er schreibt: „Hier wird er so gelesen, daß von 50 Exemplaren, die hieher kamen, kein einziges mehr da ist" (zit. n. EGW 6, S. 756). Insgesamt erhielt Boie 150 Exemplare in zwei Lieferungen, die er aber zum großen Teil Dietrich, dem Verleger des *Musenalmanach*, in Kommission übergab.

600 Vgl. wiederum Gottfried August Bürgers Brief an Heinrich Christian Boie vom 8.7.1773, Bürger: Briefe I, S. 130.

601 Vgl. Klopstock: Deutsche Gelehrtenrepublik, S. 20. Klopstock kann auch als Modell für die eingeschränkte Zirkulation gelten, immerhin waren nach Pape: Klopstock, S. 52, „die wenigen autorisierten Veröffentlichungen Klopstocks […] meistens nur schwer erreichbar."

ich nur, was meine guten Freunde angeht sage ich ihnen, was nur ein kleines Publikum bekümmern kann schreibe ich, und was die Welt wissen soll wird gedruckt."[602] Goethe druckt zwar im Verein mit Merck den Text; was er aber nicht druckt, sondern in einer Vermischung der Öffentlichkeitsebenen privat mitteilt, ist sein Name. In der ersten Phase seiner Veröffentlichung hat der *Götz* damit viel von einem ‚Buch für Freunde'.[603] Denn auch er zirkuliert vorläufig nur im kleinen Kreis als Autorwerk, richtet sich aber prospektiv auf eine größere Öffentlichkeit. Gewiss begegnet bereits bei Breitinger die „Anerkennung dessen, daß der Text als Objekt des Lesers grundsätzlich nicht derselbe ist wie als Produkt des Schreibers",[604] doch kommt bei Goethe neu hinzu, dass es mehrere Klassen von Lesern gibt,[605] die auch denselben Text auf verschiedene Arten wahrnehmen, weil sie über unterschiedliches Wissen über dessen Verfasser verfügen. Wer den Autor kennt, liest auch den Text früher als die anderen als ‚Werk' – und er erwirbt damit zugleich in bestimmten sozialen Zusammenhängen durchaus Prestige und Wertschätzung. Die Grenze zwischen allgemeiner Anonymität und eingeschränkter Onymität markiert im rudimentär entwickelten literarischen Feld der Zeit auch den symbolischen Unterschied zwischen unwissender und eingeweihter Leserschaft.

Wenn Goethe daher in seinem autobiographischen Rückblick zwar selbst nicht auf die so bedeutende Rolle der Anonymität bei seiner ersten wichtigen Publikation eingeht, die Zeitgenossen taten es allemal. So erscheint bereits Ende Juli eine Besprechung in der Halleschen *Gelehrten Zeitung für das Frauenzimmer*. Gleich zu Beginn spendet der selbst anonym bleibende Rezensent „meinen herzlichen, heissen Dank, Dir, Edler Deutscher, der du uns andern, auch nicht unedlen Deutschen aus der Schatzkammer deines Genies dies vaterländische Schauspiel mit-

---

602 Lichtenberg: Sudelbücher I, S. 117 f. (B 272/Leitzmann: B 268). Bei Lichtenberg steht das freilich im Zusammenhang mit dem Wunsch, auch bereits Veröffentlichtes zurücknehmen und verändern zu können: „Von einem Gedancken der mich angeht brauche [ich] nur ein Exemplar, eben so für den Freund und das kleine Publikum eben so viel, jedes auf eine Art gedruckt wie es sich für sie am besten schickt und am bequemsten ist, die Welt muß mehrere Exemplare haben, und so lassen wir drucken. Wäre es möglich auf irgend eine andere Art mit ihr zu sprechen, daß das Zurücknehmen noch mehr statt fände, so wäre es gewiß dem Druck vorzuziehen." Vgl. dazu auch Schümmer: Georg Christoph Lichtenbergs Konzept, S. 32. Während Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 155, schreibt, dass es sich beim Einzelexemplar „notwendigerweise um eine Handschrift handelt", wäre aus Lichtenbergs Perspektive wohl richtiger: zufälligerweise gesagt.

603 Zu dieser Sonderform der eingeschränkten Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert vgl. Spoerhase: „Manuscript für Freunde".

604 Weimar: Geschichte, S. 65.

605 In diesem Sinn zielt Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 48, am Eigentlichen vorbei, wenn er den Erfolg des *Götz* an seiner Verbreitung misst: „Zunächst wurde die Buchveröffentlichung wenig beachtet, dann aber entstand als Folge der Aufführungen eine enorme intellektuelle Wirkung, die wieder Rang und Ansehen des Autors Goethe bestätigte." Es geht vielmehr darum, bei wem ein Text bekannt, von wem er geschätzt wird.

getheilt hast!" Diese Begeisterung für den Text steigert sich unmittelbar zur Sehnsucht nach dem Autor: „Nenne, o nenne uns deinen Namen, daß wir ihn in den Tempel unsrer Dichter, in unvergängliches Erzt eingegraben, zuoberst aufhängen, an Lessings Seite: denn du, Edler, hast, wie Er, vaterländisch gedichtet!"[606] Gewiss musste die Aussicht auf ein Abbild, das dem damals in vielen poetischen und poetologischen Belangen tonangebenden Lessing ebenbürtig sein konnte, noch dazu in dauernder Bronze ausgeführt, verlockend sein. Dennoch nahm er, offenbar bereits auf die steigende Anzahl an Eingeweihten und die anhaltende Neugier vertrauend, nicht selbst öffentlich Stellung. So muss sich Lavater am 14. August noch persönlich beim bis dahin nur vermeintlichen Autor versichern: „Wenn ich Herrn Hofrath Deinet recht verstanden habe, so empfange ich durch Ihn von *Ihnen*, mein verehrungswürdiger Herr Doctor, *den Götz mit der eisernen Hand*. Sie werden sich vorstellen, mit welcher Freüde ich dieß Merkmal Ihrer Gütigkeit von Ihnen empfangen und – – verschlungen habe."[607] Auch eine Mitte August im *Neuen gelehrten Mercurius* erschienene Rezension stellt zunächst selbst die gegenwärtige Unaufführbarkeit des Stücks fest, und glaubt darin auch ein Kalkül des Autors entdecken zu können: „[A]uch wird der Verfasser, (der, wie wir hören, Herr D. Göthe in Frankfurt am Mayn seyn soll) es selbst nicht in der Absicht verfertiget haben."[608] So unscheinbar sie gewesen sein mag, es ist doch bemerkenswert, dass auf diese parenthetische Spekulation nach dem Hörensagen keine autorisierte Bestätigung folgt – aber auch kein Dementi. Im Herbst 1773 scheint sich die vom *Neuen gelehrten Mercurius* ventilierte Ansicht aber weitestgehend durchgesetzt zu haben, und Goethe stand, ohne je die Autorschaft öffentlich reklamiert zu haben, als Autor des *Götz* fest. Dass die *Neuen Hallischen Gelehrten Zeitungen* am 16. September unter die Berichte auch folgende lakonische und seltsam dekontextualisierte Notiz einrückten, war wohl nur mehr eine Bestätigung ohne großen Neuigkeitswert: „Der Verfasser des Schauspiels: Götz von Berlichingen ist Herr *Göthe*, J. V. D. zu Frankfurt am Mayn."[609]

Freilich musste Goethe die Autorschaft gar nicht reklamieren, sondern konnte sich auf den tauglichen Mechanismus der öffentlichen Spekulation verlassen, der einen Verfasser als bestätigt annimmt, wenn er einer Fremdzuschreibung nicht vernehmlich widerspricht. So hält es die *Allgemeine deutsche Bibliothek* offenbar für hinreichend, dass *Götter, Helden und Wieland* (1774), das *Neueröfnete mora-*

606 Anonyme Rezension in der *Gelehrte Zeitung für das Frauenzimmer*, 30. Stück, 24.7.1773, zit. n. EGW 6, S. 757.

607 Lavater an Goethe, 14.8.1773, GBr 2.2, S. 140f.

608 Anonyme Rezension in *Neuer gelehrter Mercurius*, hrsg. v. J. F. Schütze, 19.8.1773, zit. n. EGW 6, S. 759.

609 Anonyme Kurznotiz in *Neue Hallische Gelehrte Zeitungen*, 74. St., 16.9.1773, S. 590, zit. n. Braun (Hg.): Goethe im Urtheile, S. 7. Festzuhalten ist, dass hier wiederum der volle bürgerliche Name mit akademischem Abschluss und Wohnort angegeben wird.

lisch-politische Puppenspiel (1774) und *Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten* (1775) „allgemein und laut Hrn Göthe, ohne seinen Widerspruch, zugeschrieben worden“.[610] Dass dieses Verfahren indes nur zu zwei Dritteln treffsicher war, und die dort fälschlich unter dem Titel „Prometheus Deukalion und seine Reisegefährten“ angeführte Satire eigentlich von Heinrich Leopold Wagner stammte, ist deshalb erwähnenswert und von Bedeutung, weil es auch den Rest an Unsicherheit im Falle von Goethes Autorschaft des *Götz* sichtbar macht.

Das Spiel mit dem Namen, die Suche nach wahren Verfassern, die öffentliche Spekulation, all das waren von Autoren, Lesern und Kritikern zur Mitte des Jahrhunderts gleichermaßen und gern gepflegte Umgangsformen mit literarischen Texten. Es muss dabei außer Frage stehen, dass der wesentliche Grund für das Prosperieren der anonymen Veröffentlichung neben dem Vergnügen, das die Zeitgenossen daraus zogen, vor allem darin lag, dass so auch zur Steigerung von Aufmerksamkeit beigetragen und ein Text über einen längeren Zeitraum im Gespräch gehalten werden konnte. „In mysterio voluptas“ ist die Formel, die Goethe wenig später selbst dafür findet.[611] Das Interesse der Leser wurde bisweilen auch von Seiten der Kritik noch angeheizt. So beginnt etwa die Anfang November 1774 in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* erschienene anonyme Rezension des *Werther* mit dem Hinweis auf ein Informationsgefälle:

> „Die Leiden des jungen Werthers? – ein sonderbarer Titel! – und von wem? –“ von wem? Das könnt ich Ihnen wohl sagen, wenn ich mich berechtigt dazu glaubte, so aber mag ich nicht; – und wofür thät ichs? – Das Buch wird gesucht, gelesen und geschätzt – hie und da von einer sympathetischen Seel auch durchgefühlt werden – ohne daß es den Nahmen seines Verfassers zur Empfehlung nöthig hätte.[612]

Zwar wird hier zuletzt behauptet, dass der Name keinen Unterschied mache, weil das Buch auch ohne ihn reüssiere, nicht aber ohne zugleich darauf hinzuweisen, dass das Wissen um den Namen zumindest den Unterschied zwischen dem eingeweihten Rezensenten und dem Publikum ausmacht. Dass damit am wenigsten dazu beigetragen wurde, die Suche nach dem Verfasser aufzugeben, liegt auf der Hand. Im Gegenteil betont die Rezension darin mehr, als dass sie unterschlägt, wie wichtig die Kenntnis des Autors für die Lektüre emphatischer Literatur bereits

610 Mit „N.“ gezeichnete Sammelbesprechung, in: Allgemeine deutsche Bibliothek 26/1 (1775), S. 202–209, hier S. 203.

611 Goethe an Ernst Theodor Langer, 6.3.1774, GBr 2.I, S. 79, Text im Original in lateinischer Schrift. Goethe bezieht sich dabei auf ein beiliegendes „Specktakul“, und er bittet: „sagt niemanden wo ihrs her habt“. Es handelt sich dabei vermutlich um den kurzen, 1774 von Johann Heinrich Merck verlegten *Prolog zu den neusten Offenbarungen Gottes*. Vgl. Bräuning-Oktavio: Johann Heinrich Merck, S. 104.

612 Frankfurter gelehrte Anzeigen, Nr. LXXXVII, 1.11.1774, S. 730–733, hier S. 730 f.

geworden war. Einer solchen, auch die Suche nach Verfassern motivierende Lesehaltung[613] geht es dabei keineswegs um die schlichte Gleichsetzung von Autor und Figur[614] oder eine Identifikation der Leser mit dem Verfasser.[615] So spekuliert Johann Wilhelm Ludwig Gleim gegen Ende 1774: „Der junge Werther, glaub' ich, ist der junge Jerusalem, und Genius Goethe ging dem Faden der Geschichte nach."[616] Autor und Vorbild für die Figur sind deutlich geschieden, und es ist keine Frage, wer von beiden das Genie war: Bereits am 5. Dezember berichtete Christian Friedrich Daniel Schubarts *Deutsche Chronik* seinen Lesern, er habe „eben *die Leiden des jungen Werthers* von meinem lieben *Göthe* – gelesen? – Nein, verschlungen".[617] Ein immer weiter sich etablierender auf Identifizierung von Autor und Werk zielender Lektüremodus braucht auch ein Objekt, auf das die Verehrung projiziert werden kann. Dieses Objekt muss selbstverständlich nicht der ‚wirkliche' Verfasser sein, es reicht ein mediales Surrogat von Verfasserschaft – der Autor.[618] Ist der aber einmal gefunden, dann kann ihm die ganze Begeisterung ausgedrückt werden, gegen die das Buch so kalt bleiben muss.[619] In diesem Sinn sollte wohl auch Bürgers im Februar 1775 geschriebener Brief an Goethe verstanden werden:

---

613 Folgt man Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1017, dann muss man dies als Effekt einer von ihm im 18. Jahrhundert verorteten Verschiebung ansehen. Seither gilt: „Literarische Anonymität ist uns unerträglich; wir akzeptieren sie nur als Rätsel." Es scheint, dass diese Versuche, die Offenheit und die Multiplizität der Leseweisen zu begrenzen, auch ein Effekt des emphatischen Konzepts von Werk-Autorschaft sind. Denn indem man die enge Verbindung von gelesenem und geschriebenem Text propagierte, wurde auch deutlich, dass es alternative Leseweisen gab. Diese Sorge um die richtige Lesart weitet sich in der Folge auf beinahe alle schriftgestützten Gesellschaftsbereiche aus. Um 1900 bemühten sich die Archivare der k. u. k. Staatsarchive „um konforme Lesarten" – um „die Interessen der Personen und Institutionen, deren Archivalien sie verwahrten," zu schützen und damit auch den öffentlichen „Zugang zu den Archivbeständen nicht zu gefährden." Vgl. dazu Wimmer: Archivkörper, S. 125.

614 Zur problematischen und bisweilen programmatischen Verwischung der Grenzen zwischen Figur und Autor, zwischen Inszenierung und deren lebensweltlicher Realisierung vgl. Kreknin: Poetiken des Selbst.

615 Das scheint sich nach Moser: Buchgestützte Subjektivität, S. 733, auf einen allgemeinen Grund zurückführen zu lassen: „Nur als widersprüchliche Gestalt kann der Autor aus seiner monumentalen Entrückung hervorgeholt und in eine ‚menschliche' Nähe zum Leser gebracht werden. Die Widersprüchlichkeit der Autorpersönlichkeit hindert den Leser allerdings daran, sich rückhaltlos mit seinem Vorbild zu identifizieren." Viel naheliegender ist freilich die Identifizierung mit einer Figur, die Jannidis: Figur und Person, S. 229–235, nachzeichnet. Wie weit dies tatsächlich führt, muss ungewiss bleiben, da er seinen Befund auf die Annahme eines eher unbestimmt bleibenden „Normalleser[s]" (Jannidis: Figur und Person, S. 6) stützt.

616 Gleim an Wilhelm Heinse, Ende 1774 [?], zit. n. MA 1.2, S. 790.

617 Schubart: Literatur, S. 574.

618 Nicht nur die „Historiker sahen in der Handschrift einen Ausdruck, der auf die Person verwies" (Wimmer: Archivkörper, S. 244).

619 Zur Vorstellung der freundschaftlichen Gemeinschaft von Autor, Buch und Leser vgl. auch Scholz: Die Industria des Buchdrucks.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

> Laß dich herzlich umarmen, oder, da du mir zu hoch stehst, deine Kniee umfassen, du Gewaltiger, der du, nach dem großmächtigsten Shakespear, fast allein vermagst, mein Herz von Grund aus zu erschüttern und diese trocknen Augen mit Thränen zu bewässern! Gestern Abend erst hab ich *Werthers Leiden* gelesen. Du bist mir diese Nacht im Traum erschienen, und ich habe – mein Weib hats gehört – in deinen Armen überlaut geschluchst[.][620]

Nicht der *Werther*, sondern sein Autor ist es, der des Lesers „Herz von Grund aus zu erschüttern" vermag. Darin ist konzise ein wesentlicher Grund für die kulturell breit verankerte, von professionellen ebenso wie von ‚Nur-Lesern' praktizierte Suche nach Autoren ausgedrückt. Zudem weist auch der Umstand, dass dieser selbsterniedrigende Brief nur als Konzept überliefert ist, auf die in gewissem Sinn ganz grundsätzliche Frage danach, ob es von Bedeutung ist, dass der Brief den ‚wahren' Verfasser auch erreicht und von ihm gelesen wird. Bürger beantwortet diese Frage in einer Form, die zugleich wesentliche Funktionsweisen von Autorschaft vorführt, indem er von einer Imagination der physischen Präsenz des Autors berichtet, die so stark und glaubhaft ist, dass sie ihn zu wirklichen, netzenden Tränen rührt.[621] Es ist nötig eine *lebhafte* Vorstellung vom Autor zu haben, und es ist die *Vorstellung* zugleich alles, was nötig ist.

Die Diskontinuität in der Politik des Namens, die an einer Verlaufskurve ablesbar wird, wie sie sich etwa von *Götz* über *Clavigo* zu *Werther* ziehen ließe, ist auch in dieser Hinsicht erstaunlich. Denn als im Mai 1774 mit *Clavigo* Goethes zweite dramatische Arbeit erscheint, trägt sie bereits einen Autornamen, und zwar in einer damals durchaus üblichen Verschneidung des Untertitels mit dem Namen, der zugleich aber in der gewiss nicht in gleicher Weise üblichen Form des Autorsignets auftritt: „Ein Trauerspiel von Göthe". Der Text ist in der damals sehr umtriebigen und einflussreichen Weygandschen Buchhandlung erschienen, die durchaus schon wusste, wie sie den ‚jungen', noch dazu ‚verwegenen Schriftsteller' zu beurteilen hatte;[622] zumal sie freilich bereits sehen konnte, wie das Publikum ihn längst beurteilte – und ‚namenlos' war er dadurch nun gewiss nicht mehr. Auf den Verlag ist wohl auch die von der Schreibweise des Autors orthographisch abweichende Kurzform ‚Göthe' zurückzuführen, die aber insofern signifikant ist, als sie sich dem Markenprädikat nähert.[623] Das Signet ‚Göthe' kommt bereits ohne räumliche (Frankfurt) oder soziale bzw. institutionelle (Doktor) Verortung aus, und kann aufgrund seiner hohen Signifikanz sogar auf den im bürgerlichen Zuordnungs-

620 Bürger an Goethe, 6.2.1775, Bürger: Briefe I, S. 219 f.

621 Die Bedeutung dieser Realität der Emotion angesichts des imaginierten Autors verdeutlicht auch der Hinweis auf die Zeugenschaft der Ehefrau.

622 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 200.

623 Vgl. Niefanger: Der Autor und sein Label, und Ehrmann: „unser gemeinschaftliches Werk", S. 30–32.

system notwendigen Vornamen verzichten. Diese fortgeschrittene Form der Virtualisierung des bürgerlichen Verfassers zum Autor verweist nicht nur auf den Erfolg des ersten öffentlichen Einsatzes, sondern kann auch den symbolischen und funktionalen Wert anonymer Publikation deutlicher sichtbar machen.

Obwohl nämlich alle Welt bereits wusste, oder mit einigem Recht zu wissen glaubte, wer der Autor des fulminanten Berlichingendramas war, erschien Ende Jänner, nur wenige Monate vor der ostentativen Verwendung des Signets ‚Göthe', die zweite, „rechtmäßige" Auflage des *Götz* in Frankfurt am Main bei den Eichenbergischen Erben – und zwar noch immer ohne Nennung des Autors. Dass auch mit *Clavigo* kein Bruch in der Politik des Namens einhergeht, zeigen die darauffolgenden anonymen Veröffentlichungen. So erschien zur Michaelismesse 1774 ein schmales, aber durchaus polemisches Büchlein mit dem Titel *Neueröfnetes moralisch-politisches Puppenspiel*. Goethe kündigt es Ernst Theodor Langer gegenüber bereits am 6. März an,[624] zwar zunächst nur vage, indes nicht ohne dabei die Erwartung eines weiteren literarischen Skandals zu schüren: „Vielleicht kommt noch auf die Ostermesse was von mir, ich weil [sic] noch nicht ob es einen Verleger finden wird, es ist ein Bissgen toll, kommts heraus, so sollst du s erfahren."[625] Die Suche dauerte noch über Ostern an. Als der Text dann endlich doch, nämlich in Frankfurt und Leipzig, vermutlich bei Weygand,[626] erschien, trug er weder den Namen des Autors noch den des Verlegers. Bemerkenswert ist, dass dieser anonyme Text, der eben nicht im Selbstverlag, sondern über die etablierten Distributionsnetze des Buchhandels vertrieben wurde, nahezu unbemerkt vorüber und damit: unterging.[627] Dieser Untergang, zumindest seine Art und Weise, konnte Goethe auch nur recht sein – weil er einer des Textes und nicht zugleich des Autors war. Als der *Wandsbecker Bothe* das *Puppenspiel* am 21. Oktober anzeigt, schürt er zunächst durchaus positive Erwartungen, indem er bereits darauf hinweist, dass er konservativen Lesern „freylich nicht schmecken" werde und der Text „übrigens eines neuen Gusto's" sei.[628] Was dabei nicht erwähnt wird, ist der Name des Autors, der auch nicht in einem Aviso von Neuerscheinungen bei Weygand erwähnt wird, das im folgenden *Bothen*-Stück knapp berichtet: „In eben der Buchhandlung ist

624 Vgl. auch den Kommentar in GBr 2.II, S. 224. Im Sammelbrief vom 1. Juni bis 4. Juli schickte Goethe dann den *Prolog* ohne weiteren Hinweis auf den Buchkontext an Gottlob Friedrich Ernst Schönborn. Vgl. MA 1.1, S. 875.

625 GBr 2.I, S. 79.

626 Nicolai hatte den Verlag zuvor abgelehnt. Vgl. den Kommentar in MA 1.1, S. 875, sowie Henn: Goethes erster Verleger, S. 275.

627 Das ist vor allem im Unterschied zu *Götz* auffällig, dessen Anonymität, freilich nicht zuletzt durch die große Wirkung des Textes, die intensive Suche nach dem Verfasser angeregt hat.

628 Matthias Claudius: Anzeige. In: Der Deutsche, sonst Wandsbecker Bothe, Nr. 168, 21.10.1774, zit. n. Claudius: Der Wandsbecker Bothe. 4. Jg, o. S.

auch herausgekommen: *Die Leiden des jungen Werthers.*"[629] Beide Werke werden als anonyme gehandelt, ihr *tertium comparationis* ist daher nicht der Autor, sondern der Verlag.[630] Auch die mit Matthias Claudius' Pseudonym ‚Aßmus' gezeichnete Besprechung des *Werther* vom folgenden Tag bringt noch keinen Hinweis auf den Autor. Beide Texte werden so zunächst als autorlose wahrgenommen, wobei sich im Lichte der weiteren Entwicklung exemplarisch zwei unterschiedliche Formen von Anonymität abzuzeichnen beginnen.[631] Rasch verbindet sich nämlich der *Werther* aufs engste mit Goethes Autorschaft,[632] und er wird auch ganz nachdrücklich als Autor-Werk gelesen, während die Verfasserschaft bei der Rezeption des *Puppenspiels* offenbar eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Die Namenlosigkeit des *Puppenspiels* konnte zunächst auch deshalb relativ unproblematisch hingenommen werden, weil Anonymität bis zum Ende des Jahrhunderts noch fest als Modus des literarischen, kritischen, zum Teil auch des wissenschaftlichen Sprechens in der Öffentlichkeit etabliert war.[633] Daneben entwickelte sich aber ein anonymes Publizieren, das als Form der latenten, nur momentan autorlosen Poesie verstanden werden muss. Darin unterscheidet sie sich deutlich von der strukturellen Namenlosigkeit etwa in der Heldenepik, die Goethe durchaus auch bereits im Kontext seiner gemeinsam mit Merck unternommenen Ausgabe der *Ossian-Fragmente* reflektierte.[634] Die anonyme Publikation des *Werther* soll-

629 Ebd.

630 Wenngleich auch diese Information im Fall des *Puppenspiels* offenbar über den Verteilungsweg zu Claudius kam und nicht auf dem üblichen der Nennung auf dem Titelblatt, die auch den ‚Nur-Lesern' zur Verfügung stand. Der *Werther* ordnete sich dagegen selbst der Weygandschen Buchhandlung zu.

631 Das könnte auch der Beginn einer Antwort auf die von Zelle: Auf dem Spielfeld, S. 32, gestellte Frage: „Wie gehen Originalität und Anonymität zusammen?" sein.

632 Manche Zeitschriften wie etwa der *Wandsbecker Bothe* verwenden dabei lange relativ konsequent nicht das Autorsignet, sondern die bürgerliche Kurzform „D. Göthe". Vgl. etwa die Besprechung der im *Teutschen Merkur* erschienenen „Nachrichten vom Zustande des Teutschen Parnaßes", in der es heißt: „Herr *D. Göthe* ist ja freilich ein Originalgenie", in: Der Deutsche, sonst Wandsbecker Bothe, Nr. 24, 11.2.1775. zit. n. Der Wandsbecker Bothe. 5. Jg., o. S. Das mag auch daran liegen, dass er häufig im Kontext von Studienabbrechern wie Hamann oder Voß genannt wurde und ein Weglassen des Titels – zumal einem persönlich nicht bekannten Autor gegenüber – machen Herausgebern ungebührlich scheinen mochte.

633 Vgl. etwa Kempf: Pulverisierter Empirismus, bes. S. 127. Siehe auch Pabst: Unbeobachtete Kommunikation, S. 153: „Denn weil Anonymität in diesem Zusammenhang *frei von Privatinteressen* das Wohl aller zum Gegenstand hat, kann sich die Autorität einer anonymen Person oder Personengruppe aus einer überindividuellen Quelle speisen."

634 Zur Bedeutung der Neuausgabe im Kontext von Goethes Ossian-Rezeption vgl. auch Schmidt: ‚Homer des Nordens' I, S. 739–743. Vgl. auch Reulecke: Täuschend, ähnlich, S. 115–128, die sich zuletzt auf die Propagierung der Originalität Ossians in Herders *Briefwechsel über Ossian* bezieht, dabei aber übersieht, dass dieser gerade nicht auf die Echtheit Ossians, sondern auf die Echtheit der Lieder abhebt. Vgl. Herder: Auszug aus einem Briefwechsel, S. 4–6.

te daher wohl nicht zu einseitig auf eine Furcht vor der öffentlichen Wirkung bezogen werden.[635] Gerade nach der wenig erfolgreichen onymen Veröffentlichung des *Clavigo*, muss die Anonymität des *Werther* zumindest auch als Versuch verstanden werden, den Diskurs neu anzusetzen. Indem er so strukturell das Verfahren imitiert, das sich schon bei der Veröffentlichung des *Götz* als tauglich erwiesen hat,[636] wird deutlich: Anonymität ist aufgeschobene Individualität.

Diese Doppelfunktion von Anonymität mag auch dazu beigetragen haben, dass der *Werther* in allen wichtigen Journalen, zum Teil sogar mehrfach, besprochen wurde, während es zum *Puppenspiel* kaum zeitgenössische Stellungnahmen gibt. Die wenigen, die sich finden lassen, beschränken sich – wie die bereits zitierte des *Wandsbecker Bothen* – vor allem auf knappe Anzeigen des Erscheinens, ohne wirklich auf den Inhalt einzugehen. Lediglich der Rezensent der *Dritten Beylage zur Deutschen Chronik* geht auf die Frage Verfasserschaft ein – allerdings nur deshalb, weil die ihm die Genialität Goethes nicht mit dem als mittelmäßig empfundenen Text zusammenzupassen scheint:

> So hat mich auch das *moralisch-politische Puppenspiel* von *Göthe* geärgert. So triviales, elendes, eckelhaftes Zeug wird man nicht leicht lesen. Will ich mich an Knittelversen belustigen; so nehm' ich den *Sachs* und *Sprengs Homer* und lach' über die ehrliche deutsche Einfalt von Herzen; wenn aber ein Genie, wie *Göthe*, der unsre Literatur mit so großen unsterblichen Producten bereichern könnte, im Mantel und Kragen auftritt, ein schiefes Maul macht, und Meistersang anhebt; da greif' ich nach der Schnalle, und geh zur Thür naus.[637]

Es ist natürlich besonders misslich, dass ausgerechnet ein solcher Verriss den Namen des Autors mit großer Gewissheit nennt, selbst wenn er versöhnlich endet und bemerkt: „Indessen sind auch in diesem *Puppenspiel* Züge, die einen treflichen Kopf verrathen."[638] Dass der Autorschaft aber gerade in einer sehr kritischen Besprechung große Bedeutung zukommt, ist dann wenig überraschend, wenn man bemerkt, dass umgekehrt die positiven Reaktionen von einem anonymen Text

---

635 In Goethes autobiographischer Rekonstruktion ist an dieser Stelle auch bezeichnenderweise keine Rede von der Anonymität der Veröffentlichung oder ihren Gründen.

636 Tatsächlich streut Goethe auch im Fall des *Werther* schon frühzeitig seinen Namen im Bereich der eingeschränkten Zirkulation und erzeugt damit selbst ein Informationsgefälle, das gewiss einen Teil der latenten Anonymität entspringenden Energie ausmacht. Nachdem Goethe von Weygand einige Vorabdrucke des *Werther* erhalten hat, schrieb er Ankündigungsbriefe am 19.9.1774 an Sophie von La Roche, am 23.9. und erneut Mitte Oktober an das Ehepaar Kestner.

637 Anonymus: Dramaturgie, S. 44. An dieser Stelle findet sich wohl auch bereits ein Hinweis auf den Autor des *Werther*: „Vielleicht kömmt mein Widerwille gegen dieß *Puppenspiel* auch daher, weil ich's heiß von *Werther* las."

638 Anonymus: Dramaturgie, S. 44.

ausgehen.[639] Immerhin zielt der zentrale Kritikpunkt nicht auf die objektive Qualität des Textes, sondern schier auf den Umstand, dass sich der Text nicht in die gewiss noch recht unscharf, weil vor allem vom *Götz* aus *vor*gezeichnete Trajektorie des Gesamtwerks eines genialischen, zugleich ‚urdeutschen' Autors einpassen ließ. Die Kritik zielt nicht auf die Derbheit oder die Trivialität des Stücks, sie hängt sich daran auf, dass es ausgerechnet ‚Göthe' war, der das *Puppenspiel* verfasste. Was sich hierin deutlich zeigt, ist die Bedeutung der auf ein möglichst einheitliches Œuvre gerichteten Erwartungshaltung zumindest der professionellen Leser im 18. Jahrhundert. Auch in dieser Hinsicht muss also die Übersetzung produktiver Kollektivität in Autorschaft heikel werden, da die potenzielle Polyphonie und die durch unterschiedliche Gewichtung der beteiligten Akteure erzeugte Diskontinuität der engen, bis zur Identifizierung reichenden Verknüpfung von Autor und Werk entgegenstehen.[640]

Das Moment der Vielstimmigkeit aber spielte, Goethe selbst zufolge, gerade bei dem so emphatisch auf seinen individuellen Autor bezogenen *Werther* eine entscheidende Rolle. Denn nach *Götz* und *Clavigo* „entwickelte sich ein Uebergang zu einer andern Darstellungsart, welche nicht zu den dramatischen gerechnet zu werden pflegt und doch mit ihnen große Verwandtschaft hat. Dieser Uebergang geschah hauptsächlich durch eine Eigenheit des Verfassers, die sogar noch das Selbstgespräch zum Zwiegespräch umbildete".[641] Goethe habe dabei „das einsame Denken zur geselligen Unterhaltung" verschoben, indem er, „wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich" rief.[642] Wie nahe die Virtualisierung dabei einem echten Gespräch kam, zeigt die kleine Szene, die Goethe in seiner Autobiographie rekonstruiert:

> Er bat sie, nieder zu sitzen, ging an ihr auf und ab, blieb vor ihr stehen, und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag. Hierauf antwortete sie gelegentlich, oder gab durch die gewöhnliche Mimik ihr Zu- oder Abstimmen zu erkennen; wie denn jeder Mensch hierin etwas Eigenes hat. Sodann fuhr der Sprechende fort, dasjenige was dem Gaste zu gefallen schien, weiter auszuführen, oder

639 Vgl. auch die kurze anonyme Besprechung im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1775*, die ebenfalls eine positive Aufnahme unter der wohl auch eigentlich anvisierten Leserschaft in Aussicht stellt: „Die verzärtelten Leser so wie die von bösem Gewissen werden ihren Ekel nicht bergen, aber jeder der unter der Maske der Thorheit gern Weisheit sucht, wird sie hier finden" (Anonymus: [Rez.] Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel, S. 41).

640 Diese Nahebeziehung zeigt sich etwa auch in der zeitgenössisch praktizierten engen Verknüpfung selbst von Autor und Figur. So setzt etwa Schubart in seiner Rezension Werther in charakterliche Analogie zu seinem Verfasser, vgl. Schubart: Literatur, S. 575.

641 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 206.

642 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 206.

> was derselbe mißbilligte, zu bedingen, näher zu bestimmen, und gab auch wohl zuletzt seine These gefällig auf.[643]

Es handelt sich hierbei nicht um einen gedanklichen Disput, nicht um ein Wortgefecht, sondern um die äußerst lebendige Imagination tatsächlicher Formen der Geselligkeit, zu der Gastfreundschaft und Stimmung ebenso gehören wie Mimik und kleine Gesten der Zustimmung oder Ablehnung. Bemerkenswert ist daran auch, dass sich aus der konkreten Personifizierung des Gegenübers ganz reale Auswirkungen auf den Text ergeben. Denn die ‚Gäste' lenken durch wirkliche oder vermeintliche Zeichen der Zustimmung das Gespräch, und sie können durch hartnäckige Missbilligung zuletzt sogar zur Verwerfung bereits gefasster Thesen führen. Damit ist beinahe der gesamte Katalog nichtschreibender gemeinschaftlicher Textproduktion bedient und es spricht nichts als die fehlende physische Existenz der Akteure dagegen, diese Szene als kollektive Verfasserschaft anzusprechen.

Dass Goethe insbesondere die Individualität, das ‚Eigene' jedes Gesprächspartners hervorhebt, verlockt zusätzlich, auch dieses letzte Ressentiment fallen zu lassen. So rief er „Personen beiderlei Geschlechts, jedes Alters und Standes" herbei,[644] und legt damit nahe, dass die Vielstimmigkeit der Verhandlungen auch den Text selbst in dieser Weise geprägt haben. Für die Behandlung dieses Verfahrens als Form tatsächlicher Kollektivität spricht auch die von Goethe wiederum selbst ins Feld geführte Verwandtschaft solcher „Gespräche im Geiste mit dem Briefwechsel".[645] Im Unterschied zum Brief, der „Ausdruck der Abwesenheit des Gegenübers" ist, das daher nicht „unmittelbar antworten kann",[646] erhält Goethe von seinen Gesprächspartnern sogar individuelle Rückmeldung. Die „Wertherischen Briefe haben nun wohl deßhalb einen so mannichfaltigen Reiz, weil ihr verschiedener Inhalt erst in solchen ideellen Dialogen mit mehreren Individuen durchgesprochen worden", obwohl sie „in der Composition selbst, nur an einen Freund und Theilnehmer gerichtet erscheinen."[647] Darin drückt sich unmittelbar die Diskrepanz zwischen der Ebene der Produktion und jener der Autorschaft aus. Gleichgültig, ob virtuell oder nicht – die Kollektivität der Textproduktion findet auf der

643 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 206 f.

644 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 207.

645 Bereits Gellert: Briefe, S. 2 f., bemerkt die Verwandtschaft von Brief und Gespräch und leitet daraus auch eine Nähe ihrer Denkart und Sprechweise ab: „Das erste, was uns bey einem Briefe einfällt, ist dieses, daß er die Stelle eines Gesprächs vertritt. Dieser Begriff ist vielleicht der sicherste. Ein Brief ist kein ordentliches Gespräch; es wird also in einem Briefe nicht alles erlaubt seyn, was im Umgange erlaubt ist. Aber er vertritt doch die Stelle einer mündlichen Rede, und deswegen muß er sich der zu denken und zu reden, die in Gesprächen herrscht, mehr nähern, als einer sorgfältigen und geputzten Schreibart." Vgl. auch Vellusig: Schriftliche Gespräche, S. 86–96.

646 Tams: Gespensterbriefe, S. 181.

647 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 208.

medialen Ebene des Textes keine Entsprechung mehr, all die vorgestellten Gesprächspartner, die das Schreiben entscheidend geprägt und vorangetrieben haben, werden auf der Ebene der Autorschaft gelöscht.

Doch auch die realen Gesprächspartner und ihr Einfluss auf den Text finden keine Entsprechung in der Publikation; die Mitarbeiter am Text bleiben unsichtbar auf der Ebene des Werks. Die produktiven und repräsentativen Aspekte, die nur gemeinsam das Werk ausmachen, sind damit durch nichts als ein Blatt Papier getrennt, das aber dadurch einen unüberbrückbaren Abstand erzeugt, dass es den Titel eines Autor-Werks trägt. Um dieses seltsame und selten bemerkte Verhältnis zwischen dem Machen (dem Schreiben, aber auch dem Sprechen, Streichen, Überschreiben etc.) und dem Zeigen deutlicher werden zu lassen, bietet sich bereits ein Blick auf Goethes Rekonstruktion der Genese des *Werthers* an. Darin zeigt sich an entscheidender und innerhalb der Erzählung auch durchaus wohlplatzierter Stelle eine merkliche Spannung zwischen der einsamen, schnellen, rücksichtslosen Niederschrift, die auch die Imaginationen der ersten Rezeption prägt, und einer gemeinschaftlichen Revision. Das Interessante daran ist, dass die Revision nicht auf dem Papier, im strengen Sinn sogar gar nicht stattfindet – doch das ist vielleicht auch das Entscheidende.

Goethe berichtet also zunächst von einer Niederschrift in nur „vier Wochen, ohne daß ein Schema des Ganzen, oder die Behandlung eines Theils irgend vorher wäre zu Papier gebracht gewesen“.[648] Das fertige Manuskript, von dem man im Kontext der autobiographischen Erzählung wohl annehmen darf und soll, dass es die Spuren seiner eruptiven Genese getragen haben wird,[649] „ward sogleich geheftet: denn der Band dient der Schrift ungefähr wie der Rahmen dem Bilde: man sieht viel eher, ob sie denn auch in sich wirklich bestehe“.[650] Die Bindung macht aber noch etwas anderes, das ebenfalls im Bild des Rahmens zum Ausdruck kommt:[651] Sie schließt den Text auch ab, und zwar ganz konkret, indem sie die Möglichkeiten der Korrektur, des Umstellens, des Hinzufügens und Herausnehmens entscheidend limitiert. Die Handschrift ist nicht dieselbe, wenn sie als Stapel loser Blätter oder wenn sie als gebundenes Heft vorliegt. Gerade in diesem

648 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 223. MA 1.2, S. 778, kann nicht recht an die Inszenierung eines impulsiven Schreibens glauben und deutet daher die Stelle als Verweis auf ein mental bereits fertig vorliegendes ‚Autor-Werk‘: „Richtig ist wohl, daß sich G. keinerlei schriftliche Skizzen anfertigen musste; der Roman war in seinem Kopf bereits ‚da‘.“

649 Goethe bemerkt wenig später, dass ein zweites, nun aber „sauberes Manuscript“ angefertigt worden sei (Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 226). Das Manuskript ist freilich verschollen, vielleicht tatsächlich nach Leipzig geschickt und – wie damals durchaus üblich – nach dem Satz nicht wieder retourniert worden. Zur Überlieferungslage der ersten Fassung WA I, 19, S. 309–327.

650 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 223 f.

651 Vgl. etwa Wirth: Rahmenbrüche.

Moment des zumindest vorläufigen Abschlusses kommt Merck aus St. Petersburg zurück, und Goethe begann, ihm „Brief vor Brief das Abenteuer vorzutragen".[652] Der Freund zeigte aber wider Erwarten keine „Beifallszeichen" und selbst der immer „pathetischer" werdende Vortrag konnte nichts bewirken.[653] Stattdessen verlässt Merck mit der lakonischen Bemerkung „es ist ganz hübsch" den Raum, was den Autor „auf das schrecklichste niederschlug".[654] Die Reaktion, die sich im Sinne einer „Logik der Streichung"[655] als völlige Tilgung verstehen lässt, ist erstaunlich. Denn ohne eigentliche Intervention, gerade im Gegenteil: durch das Ausbleiben eines Widerspruchs oder überhaupt einer Reaktion bewirkt Merck eine radikale Textrevision:

> Ich war ganz außer mir: denn wie ich wohl Freude an meinen Sachen, aber in der ersten Zeit kein Urtheil über sie hatte, so glaubte ich ganz sicher, ich habe mich im Sujet, im Ton, im Styl, die denn freilich alle bedenklich waren, vergriffen, und etwas Unzulässiges verfertigt. Wäre ein Kaminfeuer zur Hand gewesen, ich hätte das Werk sogleich hinein geworfen[.][656]

Nur die Zufälligkeit der Einrichtung dieser Schreibszene verhindert das sichtbare Zeichen des völligen Verwerfens, so wie auch die Streichung ohne Stift nicht ausgeführt werden kann. Man muss diese Szene, die Bekundung des Vernichtungswillens in gleicher Weise lesen wie die testamentarische Verfügung Kafkas, die eben auch zu einer nur virtuellen, aber totalen Streichung führt, die das Getilgte aber lesbar hält.[657] Dieser Zufall war in diesem Fall ein fruchtbarer, da Merck wenig später erklärte, aufgrund eines psychischen Ausnahmezustands gar nicht zugehört zu haben. Im Gegenteil schalt er nun Goethes „Vorsatz den Werther umzuarbeiten mit derben Ausdrücken, und verlangte ihn gedruckt zu sehen wie er lag".[658]

Erst jetzt wird klar, dass Goethe Mercks ausbleibende Reaktion fälschlich als redaktionelle Anmerkung verstanden hat. Der zuvor ohne sichtbares Zeichen gestrichene Text wird mit diesem neuerlichen Texteingriff neugeschrieben – diesmal sogar wirklich. Denn dass erst nach Mercks redaktionellem[659] Einverständnis

652 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 225.
653 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 225.
654 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 225.
655 Vgl. Wirth: Logik der Streichung.
656 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 225 f.
657 Vgl. Reuß: Lesen, was gestrichen wurde.
658 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 226.
659 Es ist hier wie bei vielen weiteren Fällen nicht ganz eindeutig, ob sein Handeln als redaktionelles oder ko-autorschaftliches bezeichnet werden muss. Goethe behält selbstverständlich weitgehende Freiheit in der Entscheidung und auch die letzte Gewalt über den Text, die Tragweite von Mercks Eingriff legt aber nahe, dass sich sein Status nicht auf den, einzelne Wendungen sprachlich zurechtrückenden, Redaktor beschränkte.

„ein sauberes Manuscript davon besorgt" wurde, verdeutlicht, dass eine materiell nicht dokumentierte Handlung stattgefunden hat, die den Text der ersten zum Text der zweiten Handschrift machte. Der Unterschied zwischen den beiden offenbar textidentischen Manuskripten ist kein geringerer als der zwischen der eruptiven Entwurfs- und der ersten handschriftlichen Werkfassung. Es ist die nur in der autobiographischen Rekonstruktion sichtbar gemachte kollektive Umarbeitung durch virtuelles Streichen und Neuschreiben auch deshalb von so großer Bedeutung, weil Goethe diese und nicht die Entwurfsfassung noch „an demselben Tage" an Weygand nach Leipzig schickt, wo sie auch als Satzvorlage diente.[660]

Im Text ist von dieser Kollektivität nichts mehr zu sehen, und er impliziert so stark eine individuelle Autorschaft, dass ab dem Bekanntwerden des Verfassers ein Lesemodus in Gang gesetzt wird, der der virtuellen Vielstimmigkeit der Produktionsweise diametral entgegensteht. Schubart erkennt in Werther einen „Jüngling, voll Lebenskraft, Empfindung, Sympathie, Genie, so wie ohngefähr *Göthe*", und es ist diese den Autor latent in sich tragende Figur, die ständig „aus der Leinwand zu springen, und zu sagen" scheint: „Schau, das bin ich […], dein Mitgeschöpf!"[661] Dass es in der Tat weniger darum geht, Werther selbst als vielmehr seinen Autor zu lesen, bekräftigt die Besprechung zuletzt mit einiger Theatralik selbst: „Wollte lieber ewig arm seyn, auf Stroh liegen, Wasser trinken, und Wurzeln essen, als einem solchen sentimentalischen Schriftsteller nicht nachempfinden können."[662] Den individuellen Autor im Buch als korrespondierende Seele wahrzunehmen, das ist die Leseanweisung des Kritikers, die in einem doppelten Imperativ kulminiert: „Kauf's Buch, und lies selbst! Nimm aber dein Herz mit!"[663]

4.12 Namen löschen: Anonymität um 1800

Aufgrund seiner hohen Signifikanz bei den Schreibenden sowie bei den ‚Nur-Lesern' sollte man die Genese des Autornamens bei Goethe noch etwas weiterverfolgen, um damit auch sichtbar zu machen, weshalb das Autor-Werk-Konglomerat der Vorstellung zumindest von kollektiver Autorschaft, wenn nicht insgesamt auch von Kollektivität im weiteren Sinn entgegensteht. Denn sowohl das Missbehagen der Rezensenten gegenüber *Clavigo* und dem *Puppenspiel* als auch das bei *Werther* zu beobachtende Leseverhalten zeigen deutlich die Richtung an, in die die Konstituierung des Autors als aggregierte Trajektorie seiner Werke führt. Die

660 Goethe: Dichtung und Wahrheit 3, AlH 26, S. 226. Indem dieses Manuskript auch zur Druckvorlage diente, bezeichne ich es bereits als Werk und überspringe damit die Kategorie des Textes nach der Einteilung bei Reuß: Text, Entwurf, Werk.

661 Schubart: Literatur, S. 575.

662 Schubart: Literatur, S. 575 f.

663 Schubart: Literatur, S. 575.

Verschränkung der beiden Verlaufskurven des Lebens und des Werks lässt die Vorstellung des Œuvres als linearisierte Kreativität entstehen. Als Effekt einer solchen Übereinstimmung ermöglicht das Gesamtwerk auch den Rückblick auf die Abfolge der Entäußerungen,[664] es lässt eine Entwicklung sichtbar werden, aber nur aufgrund einer Exklusivität, die keinerlei ‚Verunreinigungen' des individuellen Ausdrucks toleriert.[665] Das diese Art der Lesbarkeit, die zugleich eine bestimmte Form der Beurteilung des Werks nahelegt, nicht einfach auf eine Anstrengung der „Autoren" zurückgeführt werden kann, die „Wege finden [müssen], ihrem Werk auf möglichst vielfältige Weise Lektüre- oder (allgemeiner) Rezeptionsregeln mit auf den Weg zu geben",[666] zeigt bereits das nicht eben randständige Beispiel Goethes. Denn gerade das Gesamtwerk jenes Autors, der schon früh besonderen Einfluss auf Konkurrenten und Kollegen ausübte und später wohl zum wichtigsten Schriftsteller Deutschlands avancierte, wurde zunächst nicht von ihm selbst definiert. Vor allem die bereits ab 1775 erschienene Werkausgabe, die Christian Friedrich Himburg in Berlin verlegte und von größter Bedeutung für Goethes Wahrnehmung vor und insbesondere in Süddeutschland sowie in der Habsburger Monarchie auch noch nach Erscheinen seiner autorisierten Werkausgabe bei Göschen war,[667] arbeitete in entscheidender Weise an dem Goethe-Bild mit, das die öffentliche Meinung bis ins 19. Jahrhundert prägte. Trotz seines scharfen Widerspruchs im Nachtragsband zu *Dichtung und Wahrheit*,[668] scheint Goethe die Zusammenstellung zunächst akzeptiertet zu haben. Dazu beigetragen hat wohl auch der Umstand, dass Himburgs Ausgaben „besonders gut ausgestattet waren, mit holzfreiem Papier und den Chodowiecki-Stichen", zudem „Titelvignetten und Kupferstiche im Text" zu finden waren.[669] Die ansprechende Ausstattung mag auch der Grund dafür sein,[670] dass Goethe noch im Mai 1779 Charlotte von Stein den eben erschienen vierten Band der Himburg-Ausgabe übersandte. Das bekannte Wid-

664 Vgl. auch die explizite Entschuldigung von Weilen: Vorwort, S. III, dem Herausgeber der ersten postumen Ausgabe von Grillparzers Gedichten: „Da genaue Anhaltspunkte für die Zeit, in welcher diese Gedichte entstanden waren, fehlten, mußte von einer chronologischen Folge abgesehen werden, und ich ordnete in vier Abtheilungen […] diese Dichtungen derart, daß sie ein übersichtliches Gesammtbild des reichen Gemüths- und Geisteslebens des verewigten Dichtes zu bieten vermögen."

665 Vgl. auch den Übertrag einzelner Xenien in Schillers Werkausgabe, dazu Kap. fünf.

666 Das Zitat ist Teil der bei Martus: Werkpolitik, S. 6, formulierten „ersten grundlegenden These".

667 Himburgs Ausgabe von Goethes Werken war wohl nicht die erste, aber sicherlich die einflussreichste. Ebenfalls 1775/76 waren schon bei Heilmann in Biel *Des Herrn Göthe sämtliche Wercke* erschienen (vgl. auch Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 65).

668 Goethe: Dichtung und Wahrheit 4, AlH 48, S. 16, berichtet von der „Verachtung", die er „gegen den unverschämten Nachdrucker" empfunden habe.

669 Unseld: Goethe und seine Verleger, S. 67.

670 Himburg war gewiss der ‚beste Nachdrucker' Goethes. Vgl. Füssel: Georg Joachim Göschen I, S. 105.

mungsgedicht, dem der Band beigeschlossen war, mag in „ironische[m]“[671] Ton gehalten sein, es verhandelt dabei aber deutlich die Funktion der Werkausgabe im zeitgenössischen Kontext:

> Langverdorrte halbverweste Blätter vorger Jahre,
> Ausgekämmte, auch geweiht und abgeschnittne Haare,
> Alte Wämser ausgetrettne Schuh und schwarzes Linnen,
> Was sie nicht ums leidge Geld beginnen!
> Haben sie für baar und gut
> Neuerdings dem Publikum gegeben.
> Was man andern nach dem Todte thut,
> Thut man mir bey meinem Leben.
> Doch ich schreibe nicht um Porzellan noch Brod
> Für die Himburgs bin ich todt.[672]

Die erst vor wenigen Jahren geschriebenen und veröffentlichten Werke werden hier metaphorisch als abgestorbene Teile des Körpers (Haare), abgelegte Kleider, die man vormals eng am Körper trug (Wämser) und daher sogar selbst den Abdruck des Körpers konservieren (ausgetretene Schuhe), ins Bild gesetzt. Sie dienen als Fetisch[673] oder Reliquie[674] einer zur Anbetung gesteigerten Erinnerung an etwas symbolisch durch das Ding Gefasstes – das hier nichts anderes als der Autor ist. Dass er für diese Formen der auf leibliche Überreste und vererbte Dinge bezogenen *memoria* bereits als „todt“ imaginiert werden muss, verdeutlicht nur noch einmal den spezifischen, auf Endgültigkeit zielenden Charakter, der die Werkausgabe von allen anderen Publikationsweisen trennt.[675]

In einem vermutlich mit Buch und Gedicht gemeinsam versandten Brief spricht Goethe seine Werke als „abgelegte[ ] Schlangenhäute“ an.[676] Er verweist damit

---

671 So der Kommentar in GBr 3.I, S. 914.

672 Goethe an Charlotte von Stein, Mitte Mai 1779, GBr 3.I, S. 278.

673 Vgl. dazu Böhme: Fetisch und Idol, S. 178: „In diesen Fetischen wurde dinglich eine Idee konserviert, sie sind Memorialzeichen eines ‚bedeutenden Augenblicks‘.“

674 Dies ist ein weiterer Beleg für die Bedeutung der Vorstellung von Poesie als Entäußerung ab der Jahrhundertmitte.

675 Sie ist dem Anspruch nach *editio definitiva*, auch wenn sie in der Praxis freilich noch – wie bei Goethe – expurgiert, korrigiert und nicht zuletzt auch erweitert werden kann. Auch wenn die Himburg-Ausgabe nicht autorisiert war, trägt sie offenbar doch dieselben Zeichen dieses Charakters. Wieland schlägt Merck bereits 1776 vor, sie könnten „doch ein Capitälchen zusammenschießen, um zu drucken und zu verlegen was uns gut däuchte, unter anderen z. ex. meine opera omnia in einer neuen Auflage – Eine kleine Sammlung von hans Sachsens besten Stücken – das beste aus den Minnesängern pp. Göthens opera omnia, eine von ihm selbst avouirte Auflage etc etc.“ (Wieland an Merck, 26.1.1776, Merck: Briefwechsel, S. 618)

676 Goethe an Charlotte von Stein, 14.5.1779, GBr 3.I, S. 277.

nicht einfach auf ihr Vergangensein, sondern sie werden zugleich als vormaliger Teil seines Körpers als Entäußerungen ausgestellt.[677] Sie mögen ‚abgelegt' sein,[678] konservieren aber seine einmal gehabte Gestalt und bleiben auch in der Entfernung noch Teil seiner Substanz; sie sind „*Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch*".[679] Neben Herder erscheint Goethe so als prononciertester Vertreter einer Poetik der Entäußerung.[680]

Besonders interessant ist an dieser, ein ganz bestimmtes Bild seiner Autorschaft inszenierenden, gemeinsamen Übermittlung von Brief, Gedicht und Buch, dass der vierte Band der Himburg-Ausgabe, der erstmals als Supplementband zur vormals dreibändigen Ausgabe erst in der dritten Auflage erschien, eine Sammlung früher anonymer Schriften ist. So erschienen zunächst 1775 die ersten beiden Bände als: „D. Goethens Schriften. Mit Kupfern", darin *Werther* und *Götter Helden und Wieland* (Bd. 1) sowie *Götz*, *Clavigo* und *Erwin und Elmire* (Bd. 2). 1776 folgte mit gleichem Titel der dritte Band, der *Stella*, *Claudine von Villa Bella* und das *Neueröffnete moralisch-politische Puppenspiel* enthielt.[681] Bereits 1777 erscheint eine Neuausgabe, nur knapp ein Jahr, nachdem das Frontispiz zum 29. Band der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* „D. I. Göthe" der gesamten *res publica litteraria* und darüber hinaus im Profil bekannt machte,[682] nun nicht mehr mit dem zugesetzten akademischen Titel, dafür aber mit den Initialen der Vornamen als: „J. W.

677 Das Konzept der Entäußerung ist ganz konkret mit Blick auf dieses ästhetische Geschiebe um 1800 entworfen. Es verspricht in dieser Hinsicht nur wenig Erfolg, es mit Assmann: Exkarnation, S. 133, zu verallgemeinern: „In jedem Verschriftungsakt vollzieht sich […] die Gegenbewegung zur Inkarnation."

678 Ohne der zitierten Stelle allzu viel zumuten zu wollen, sei auch daran erinnert, dass Goethe bereits zu dieser Zeit begonnen hat, seine Werke selbst auch abzulegen, nämlich als Handschriften zu sammeln, zu ordnen und in dieser Form auch aufzubewahren, eventuell später wieder hervorzuholen und weiter zu bearbeiten. Curtius: Goethes Aktenführung, S. 111, bemerkt: „Sammeln und Ordnen des Gesammelten war ein Grundzug von Goethes Wesen." Grundlegend zur Frage der Aufbewahrung bei Goethe und mit weitern Hinweisen zur Forschung vgl. Schneider: Archivpoetik, S. 21–36, sowie zur Typologie von Archivarten Bez: Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre", S. 131–187.

679 So Goethe über *Tasso* zu Eckermann, 6.5.1827 (Eckermann: Gespräche mit Goethe III, S. 171). Ähnlich bereits über *Götz* zu Eckermann am 16.2.1826 (Eckermann: Gespräche mit Goethe I, S. 246 f.): „das war doch Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch"; und am selben Tag: „Beym Werther und Faust mußte ich dagegen wieder in meinen eigenen Busen greifen, denn das Überlieferte war nicht weit her."

680 Bezeichnenderweise wird er um 1800 zurückhaltender als auch die am stärksten reflektiert und programmatisch betrieben Kollaborationen stattfinden. Wie nicht zuletzt die Äußerungen gegenüber Eckermann belegen, greift er diese Position aber relativ prononciert wieder auf.

681 Himburg ist auch insofern ein guter Nachdrucker, als er die Anordnung der ersten Ausgabe des *Puppenspiels* beibehält. Er entspricht damit auch der neueren Forschung, die sich indes fast ausschließlich beschränkt auf Stellmacher: Goethes „Puppenspiel", S. 18.

682 Vgl. Allgemeine deutsche Bibliothek. Des neun und zwanzigsten Bandes erstes Stück. Berlin, Stettin: Nicolai 1776, Frontispiz.

Goethens Schriften. Zweite Auflage mit Kupfern.“ Dabei wurde auch die Zusammenstellung der Texte leicht variiert, wobei die wichtigste Änderung sicher der Verzicht auf den Abdruck von *Götter, Helden und Wieland* ist.[683] Das Interessante an dem 1779 erschienenen vierten Band ist weniger, dass er mit *Brief des Pastors zu *** an den Pastor zu ***, Zwo wichtige bisher unerörterte Biblische Fragen zum erstenmal gründlich beantwortet*, *Von deutscher Baukunst*, einigen *Fragmenten* und dem *Puppenspiel* anonym erstveröffentlichte und bisher teils noch nicht zugeordnete Texte als Werke präsentiert,[684] sondern vielmehr, dass er mit dem *Denkmal Ulrichs von Hutten* einen Text Goethes Œuvre zuschlägt, der eigentlich von Herder stammt. Goethe übernimmt diese Erweiterung seiner Substanz offenbar, indem er ausgerechnet diesen mit einem Fremdkörper versehenen Band mit gerade jenem Gedicht versieht und sie als seine „Geringen Geists Produckte“[685] an Frau von Stein sendet.

Ganz sicher wird von der Himburg-Ausgabe ein Œuvre konstituiert, zumal sie auch die anonym erschienenen Texte sammelt und zu Goethes Autor-Werken macht. Dass sie dabei auch einen fremden Text, der noch nicht Herders Werk geworden war, der erst im Aufbau befindlichen Gestalt des Dichters einverleibt, ist weniger problematisch als bezeichnend. Denn das Gesamtwerk wird hier völlig ohne Teilhabe, Gutheißen oder Einflussnahme desjenigen Autors zusammengestellt, den es öffentlich zum Erscheinen bringt. Das beim breiten Publikum und noch bis in die private Selbstinszenierung wirksame Werk entsteht in einer Werkpolitik, die nicht auf die Beteiligung des Autors angewiesen ist. Goethes Œuvre ist das Ergebnis einer Aggregation von Werken, Verlegern – und nur an letzter Stelle auch: des Autors.[686]

Das Beispiel von Goethes frühen Publikationen und seiner ersten Gesamtausgabe machen deutlich, dass Verfasser ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in spezifischer Weise durch ihre Werke als Autoren sichtbar werden. Nicht Autoren schaffen Werke[687] – Autor und Werk bringen sich vielmehr relational hervor,[688] lassen sich gegenseitig Erscheinen und existieren fortan nur gemeinsam

683 Bd. 1 enthält nun *Werther* sowie *Erwin und Elmire*, Bd. 2 *Götz* und *Clavigo*, Bd. 3 *Stella*, die *Claudine* und das *Puppenspiel.*

684 Es finden sich darin auch „Vermischte Gedichte“, deren Zusammenstellung mit dem zuerst anonym im Göttinger *Musenalmanach* erschienenen Gedicht „Der Wandrer“ beginnt.

685 Goethe an Charlotte von Stein, 14.5.1779, GBr 3.I, S. 277.

686 Das ist wohl auch der Grund, warum Himburgs Ausgabe auch in Martus’ auf Intentionen vor allem der handelnden Autoren zielendem Versuch, den Begriff zu prägen, nur beiläufig als Gegenbild für Goethes eigenes, richtiges Bemühen um ein Gesamtwerk vorkommt. Vgl. Martus: Werkpolitik, S. 464.

687 Dass Autoren keine Bücher schreiben, zeigen in etwas anderer Zurichtung bereits Stoddard: Morphology and the Book, S. 4, und Chartier: Lesewelten, S. 12; vgl. auch Gilbert: Im toten Winkel, S. 161 f.

688 Damit gerade nicht zirkulär, wie Ramtke: Anonymität – Onymität, S. 22 f., vorschlägt. Bei dieser

weiter. Sie sind als zwei Seiten desselben Komplexes in einem reziproken Erzeugungsverhältnis aufeinander bezogen,[689] mithin Diskursereignisse, die nur kookurrent stattfinden. Daher sind auch anonyme Werke keineswegs autorlos.[690] Die Position des Autors ist nicht gelöscht, sondern nur vertreten. Sie kann gefüllt sein von einem Platzhalter, wobei nicht nur an Pseudonyme, sondern auch an ein Kollektivsignet wie das der W.K.F. zu denken ist;[691] sie kann aber auch als Leerstelle Raum beanspruchen, als demonstrative Lücke, die deshalb auch denselben Wert besitzt, weil sie in gleicher Weise Autorschaft als Kredit beansprucht, wie der noch unbekannte literarische Neuling.[692] der nicht einfach auf prospektive Enthüllung gerichtet ist, sich vielmehr schon durch die Ausübung diskursiver Autorfunktion einlösen lässt.

Zwar tritt bezeichnenderweise erst nach den legislativen Regulierungen der 1830er Jahre und gehäuft gegen Ende des 19. Jahrhunderts, der heute geläufige Platzhalter „Anonymus"[693] zunächst in bibliographischen Listen mit einiger Selbstverständlichkeit an die Stelle des Autornamens,[694] die Bezeichnung findet sich

---

Form des Zum-Erscheinen-Bringens geht es essentiell um die Gleichzeitigkeit im Sinne einer *intra-action* nach Barad: Posthumanist Performativity und Barad: Agential Realism. Es erscheint, in Anlehnung daran, die Doppelung von Autor-Werk und Werk-Autor momenthaft als ein zuvor inexistentes Drittes. Die Verbindung ist dabei nicht Ergebnis einer wechselweisen Vermittlung zweier präexistenter Elemente, weshalb Autorname und Werktitel keine Entitäten sind, sondern Emanationen.

689 Sie funktionieren nicht völlig nach dem Modell der beiden Seiten einer Münze, das Bild ist aber instruktiv und findet sich ausgeführt bei Hörisch: Kopf oder Zahl, S. 16 f. Ihm zufolge kommt beiden Seiten Autorität zu, „sofern sie in der Münze eins werden". Wobei das wiederum bedeute, dass Kopf und Zahl „ihre Autorität, ihre Deckung und ihre Geltung aus dem Dritten" ziehen, „zu dem sie synthetisieren, aus der Münze, deren Seiten sie sind". Das Problem dabei ist, dass die Münze selbst keinen Wert hat, sondern ihn von außen erhält. Sicherlich falsch ist daher die Analogie zur Poesie, die Ramtke: Anonymität – Onymität, S. 22, versucht: „Das Legitimationsverhältnis zwischen Autor und Werk muss also, wie im monetären Bereich dasjenige zwischen Kopf und Zahl, durchaus wechselseitig gedacht werden, ohne dass eine externe Instanz mit der Autorität eines ‚Kunstrichters' den Wert dieser Verbindung bestätigen könnte." Gewiss ist es nicht der eine Kunstrichter, ab dem 18. Jahrhundert aber das dichte Ensemble der (eingeschränkten) Öffentlichkeit, das über den Wert bestimmt und über die Löschung des Kredits entscheidet.

690 Vgl. auch Spoerhase: Die spätromantische Lese-Szene, S. 587 f.

691 Die Abkürzung steht für ‚Weimarische Kunstfreunde'. Es handelt sich dabei um eine informelle Vereinigung von Mentoren klassizistischer Ästhetik, die – um Goethe gruppiert – in unterschiedlichen personellen Konstellationen produktiv war und auch als Autorenkollektiv in Erscheinung getreten ist.

692 Zur immanenten Zeitlichkeit des Schreibens mit Autorschaftsanspruch vgl. auch Wetzel: „Geschmack an Zeichen", S. 23: „Autorschaft ist nur Versprechen, Schreiben auf Kredit."

693 Vgl. allgemein zum Problem autorlosen Publizierens etwa Griffin: Anonymity and Authorship; Griffin (Hg.): The Faces of Anonymity; North: Ignoto in the Age of Print; Mullan: Anonymity; Osterkamp: Einführung; Papst (Hg.): Anonymität und Autorschaft.

694 Vgl. dazu exemplarisch Thouret: Katalog der Musiksammlung, der in seine nach Autoren gereih-

aber schon um 1800. Schon damals waren autorlose Texte nicht weniger problematisch, sie konnten aber – etwa in den Jahresverzeichnissen der großen Rezensionszeitschriften – in umstandsloser Reduktion nur mit dem Titel angesetzt und so als Werke in die alphabetische Autor-Ordnung integriert werden. Zwar kann man den Autor so durch den Titel vertreten lassen, dadurch aber nicht auch auf ihn vergessen.

Das zeigt nicht zuletzt die erstaunlich große Zahl der Texte, in denen der Anonymus nicht nur als sprechendes Subjekt, sondern auch als Anredeobjekt im Titel erscheint. Eine Debatte, in der sich nicht nur die diskurspragmatischen Auswirkungen der Anonymität, sondern auch die ganze Tragweite der emphatischen Vorstellung von Autorindividualität offenbarte, wurde 1787/88 in Wielands *Teutschen Merkur* geführt. Sie drehte sich um die hochgradig affektgeladene Frage nach der Möglichkeit von Wundern, die schon zuvor wiederholtes Ziel von in unterschiedlichem Grade auch hämischer Aufklärungspolemik geworden war. Die Debatte, an der sich ab Anfang 1788 auch der Herausgeber selbst beteiligte, beginnt mit dem Erscheinen eines kurzen Beitrags, der den schlichten Titel *Ueber Wunder* trägt und am Ende explizit mit „Anonym." signiert wird.[695] Im August wird die Thematik weiter ausgeführt durch einen in gleicher Weise signierten Aufsatz über *Rousseaus Lehre von den Wundern*,[696] der erst im Oktober durch den *Beschluß des Artikels über Wunder im teutschen Merkur, April 1787. und fortgesetzt im August d. J.*[697] als Fortsetzung offenbart und nachträglich in eine dreigliedrige Abhandlung integriert wird.[698] Der Titel des *Beschlusses* ist freilich von dieser Klammer deutlich überfordert, da er die nicht titelgleiche Fortsetzung offenbar aus Platzgründen nur über das Erscheinungsdatum identifiziert. Was der *Beschluss* aber leistet, ist gleichwohl nicht zu unterschätzen. Denn so lose der Zusammenhang der Abhandlungsteile auch sein mag, durch den Akt der Reihenbildung werden zugleich drei potenziell individuelle Erscheinungen des Namens „Anonym." zu einem Autorsubjekt synthetisiert. Der Titel des *Beschlusses* kann also zwar nur

---

te Liste auch den ‚Namen' des Anonymus aufnimmt. Indem er in dieser spezifischen Schriftordnung als Name unter Namen steht, erzeugt er den problematischen Fall, dass er sehr heterogene Werke unterschiedlicher Provenienz und Urheberschaft auf sich vereinigt.

695 Anonym. [i. e. Karl von Knoblauch auf Hatzbach]: Ueber Wunder. In: Der Teutsche Merkur vom Jahre 1787, Zweytes Vierteljahr, April, S. 85–91.

696 Anonym. [i. e. Karl von Knoblauch auf Hatzbach]: Rousseaus Lehre von den Wundern. In: Der Teutsche Merkur vom Jahre 1787, Drittes Vierteljahr, August, S. 169–174.

697 Anonym. [i. e. Karl von Knoblauch auf Hatzbach]: Beschluß des Artikels über Wunder im teutschen Merkur, April 1787. und fortgesetzt im August d. J. In: Der Teutsche Merkur vom Jahre 1787, Viertes Vierteljahr, October, S. 28–32.

698 Interessanterweise betrachtet Starnes' verdienstvolles Repertorium nur „Ueber Wunder" und den „Beschluss" als zusammengehörige Teile, obwohl der Titel auch auf einen im August erschienenen Aufsatz verweist und er für alle drei Karl von Knoblauch auf Hatzbach als Verfasser ermittelt. Vgl. Starnes: Repertorium, S. 138, 228 und 249.

mit Mühe ein dreigliedriges Werk erzeugen, aber – mit der Leichtigkeit eines diskursiven Automatismus – *einen* Autor.

Bereits im Novemberheft beginnen die Beiträge und Reaktionen sich gegenseitig zu überholen und damit die eben gewonnene Sicherheit der Autor-Werk-Beziehung wieder zu hintertreiben. Denn noch bevor im Oktober die drei Werkteile und ihr anonymer Autor aggregativ konstituiert werden konnten, wurden schon Reaktionen auf die ersten beiden Textteile zur Veröffentlichung eingesandt, die freilich von einer völlig anderen Autor-Werk-Situation ausgehen mussten. In der folgenden chronologischen Verwirrung der Wortmeldungen, aber auch durch die neu einsetzende Unsicherheit über die autorschaftliche Zuordnung der einzelnen Beiträge zielen die Argumente bald ins Allgemeine und es setzen erste Versuche ein, den Streit über die Möglichkeit der Wunder durch mathematische Wahrscheinlichkeitsbeweise zu entscheiden. Diese Ausweichbewegung scheint in Zusammenhang mit zwei problematischen Tendenzen zu stehen, die sich aus dem Zeitschriftenkontext ergeben. Die erste Schwierigkeit besteht in der Gleichzeitigkeit gleich dreier Redeeinsätze zum Thema in einem Heft. Im November 1787 erschienen drei Beiträge zum Thema: „I. Vertheidigung der in der Abhandlung über Wunder, im T.M. April, 1787. vorgetragenen Grundsätze. II. Bemerkungen über den Aufsatz No. V. im August des Teutschen Merkurs d. J. von Rousseau's Lehre von den Wundern. III. Ein Beytrag zu den Gründen wider Gespenster."[699]

Es kommen also zwei Beiträge hintereinander zu stehen, die sich auf zwei unterschiedliche *Teile* des *einen* Textes *Ueber Wunder* beziehen, gefolgt von einem dritten, der sich nicht explizit auf die vorangegangenen Debatten bezieht, aber sich in diesen Zusammenhang einordnet, indem er mit der Frage nach der Existenz von Gespenstern auch einen wesentlichen Aspekt der Wunderdebatte aufgreift. In dieser medienräumlichen Situation wird die im Oktober-Heft durch eine Autor-Werk-Aggregation bereits diskursiv gebündelte Debatte wieder zerstreut. Bezeichnenderweise wird diese Zerstreuung, wiederum unter dem Signet „Anonym." von Karl von Knoblauch auf Hatzbach betrieben – dem Autor des Wunder-Aufsatzes, der in Ausnutzung der Anonymität auch die *Vertheidigung* selbst verfasst hat. Die zweite Schwierigkeit – und es wird schnell deutlich werden, dass Knoblauch, der das Spiel mit den autorschaftlichen Bezügen meisterlich betreibt, hierfür von größter Bedeutung ist – besteht in der Anonymität der Beiträge in einer schriftlichen Debatte mit mehreren Schreibern. Denn dadurch wissen die replizierenden Autoren zum einen nicht, gegen wen bzw. mit wem sie hier überhaupt öffentlich auftreten, zum anderen wird die Bezugnahme auf einen vorangegangenen Text noch dadurch erschwert, dass gleich mehrere anonyme Autoren zum Teil unter demselben Kürzel in die textuelle Debatte involviert sind. Verschärft wird diese Pro-

699 Inhalt des vierten Vierteljahrs. In: Der Teutsche Merkur vom Jahre 1787, Viertes Vierteljahr, S. 288.

blematik, weil die anonymen Autoren jeweils mehrere Texte beigesteuert haben und in der Folge nicht mehr nur über einzelne Beiträge, sondern auch über die aus den Texten zusammengesetzte Position der Autoren gestritten wird.

Zusätzlich verkompliziert wird dies durch eine bemerkenswert paratextuelle Uneinheitlichkeit. So lässt von Knoblauch, der anonyme Autor der ersten drei Wunder-Texte, die im Oktober-Heft als Teile eines größeren Aufsatzes offenbart wurden, schon ins November-Heft einen ebenfalls mit „Anonym." signierten Text einrücken, der sich nur der *Vertheidigung der in der Abhandlung über Wunder, im T.M. April, 1787. vorgetragenen Grundsätze* widmet. Zugleich erscheint mit den von einem weiteren anonymen Autor verfassten „Bemerkungen über den Aufsatz […] von Rousseau's Lehre von den Wundern" ein Artikel, der jenen Text, der im Oktober noch den zweiten Teil des Aufsatzes von Knoblauch darstellte, wieder zum Einzelbeitrag macht. Die ‚Bemerkungen' führen zwar keinen Autor an, sind aber auch nicht von einem Anonymus gezeichnet, dafür weist eine Herausgeberfußnote darauf hin, dass der Text von „dem Hrn. Superintendenten *Wichmann* zu Frauenprisnitz eingeschickt" wurde.[700] Es gibt also unterschiedliche Variationen und Spielarten der Anonymität.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass explizit auch der Anonymus als Autor auftritt, dabei aber die Unsicherheit erzeugt, welche mit diesem Namen signierten Texte von dem gleichen anonymen Autor stammen. So sind etwa ausgerechnet die vermutlich von Jacob Obereit stammenden[701] *Gedanken bey Gelegenheit eines Ausfalles eines lutherischen Theologen gegen die Mirakel der römischen Kirche*[702] mit der auch von Knoblauch verwendeten Kurzform „Anonym." gezeichnet, die sich im Untertitel als „Beschluß der zeitherigen Thaumatologie des Anonymus" präsentieren. Bezeichnenderweise schließt und überbietet die Reihe der Anonymi „Ein zweyter Anonymus", der die *Prüfung des Aufsatzes des Herrn Prediger Weland über Wunder* signiert.[703] Durch diesen Zusatz wird der anonyme Autor konkretisiert und von den vorhergehenden Anonymi abgesetzt, was die Möglichkeit zur direkten Bezugnahme auf den Autor und nicht mehr nur auf den Text eröffnet – eine Gelegenheit, die die *Apologie der Möglichkeit der Wunder gegen einen zweyten Anonymus* auch umgehend ergreift.[704]

---

700 Der Teutsche Merkur vom Jahre 1787, Viertes Vierteljahr, November, S. 107.

701 Vgl. Starnes: Repertorium, S. 186.

702 Vgl. Anonym. [i. e. Jacob Obereit]: Gedanken bey Gelegenheit eines Ausfalles eines lutherischen Theologen gegen die Mirakel der römischen Kirche Der Teutsche Merkur vom Jahre 1788, Erstes Vierteljahr, März, S. 273–277.

703 Ein zweyter Anonymus [i. e. Karl von Knoblauch auf Hatzbach]: Prüfung des Aufsatzes des Herrn Prediger Weland über Wunder. In: Der Teutsche Merkur vom Jahre 1788, Erstes Vierteljahr, März, S. 278–287.

704 J. Chr. Weland: Apologie der Möglichkeit der Wunder gegen einen zweyten Anonymus. In: Der Teutsche Merkur vom Jahre 1788. Viertes Vierteljahr, November, S. 186–200.

An dieser Stelle, die einen akkumulativen Zusammenprall multipler Anonymi markiert, wird der Vorstellung individueller Autorschaft im Modus ihres textuellen Ausagierens offenbar: Ein Leser, dem das Auftauchen des ‚zweyten Anonymus' als Autorfunktion entgangen ist, wird den Titel wohl so verstehen müssen, dass sich hier ein Anonymus gegen einen zweiten richtet. Spätestens das Ende des Textes, als der Ort, der den Namen des Autors „J. Chr. Weland" entbrigt, wird dem in Klammern unter den Titel gesetzten Herausgeberhinweis auf das März-Heft 1788 neue Bedeutung zukommen lassen.[705] Die zum überwiegenden Teil anonym geführte Debatte macht eine der zentralen Funktionen des stabilen Autornamens deutlich, da sie auf das Archiv des *Merkurs* und den ständigen Rückverweis auf Texte angewiesen ist, die sich nicht einfach durch Autornamen trennen oder vereinigen, jedenfalls aber in eine Reihe bringen lassen. Von größter Bedeutung ist daher die Marke des „zweyten Anonymus", der sich als Autor distinguiert und so die Auseinandersetzung nicht mehr von Texten mit Texten oder Autoren mit Texten, sondern von Autoren mit Autoren, mithin die – allerdings ambige – Bezugnahme durch Welands Titel erst ermöglicht. Das Intrikate dieser (kommunikativen) Praxis besteht nun darin, dass nicht immer – und so auch in diesem Fall – Autoren und Urheber zur Deckung zu bringen sind. Denn der „zweyte Anonymus", der sich durch diese geschickte Adaptierung einer geläufigen Signatur, die durch anhaltenden kollektiven Gebrauch zum Teil entfunktionalisiert wurde, von Knoblauch als dem ersten ‚Anonymus' absetzte, ist niemand anderes als Knoblauch selbst.[706]

Die Anonymität der Beiträge lässt das Spiel der Bezüge und Markierungen offen zutage treten, durch das Autorschaft ganz ohne sichtbare menschliche Akteure als diskursives Gefüge sich einstellt. Über öffentliche ‚claims', die Herrschaft über einen Text beanspruchen, werden Werkgrenzen gezogen von einem schreibenden Individuum, das in dieser Machtgeste zugleich als onymer oder anonymer, als biographisch (mithin juristisch) fassbarer oder virtueller Autor in Erscheinung tritt. Dass zwei diskursive Autorschaften auf dieselbe Person zurückfallen, mag bei den stärker von Virtualität (bei denen zwar einzelne Autor-Werk-Komplexe gebildet werden können, aber jedes Werk potenziell einen eigenen Autor codiert) geprägten anonymen Autorschaft häufiger auftreten, doch das mittelbare Verhältnis von Autor und Werk ist auch bei onymen Autoren dasselbe. Nicht jeder, der Texte schreibt, ist ein Autor, nicht jeder Autor muss Texte geschrieben haben (jedenfalls nicht allein).

705 Auch dieser Hinweis gibt keine genaueren Angaben, sondern vermerkt lapidar: „(S. T. Merkur März 1788)"; Der Teutsche Merkur vom Jahre 1788. Viertes Vierteljahr, November, S. 186. Wer sich bei der Lektüre des letzten Beitrags noch des Inhaltsverzeichnisses erinnert, wird um die Autorschaft des Beitrags von Beginn an wissen, da der Titel dort abweichend lautet: „Hrn. Pred. Welands Apologie der von ihm behaupteten Möglichkeit der Wunder gegen einen zweyten Anonymus."

706 Vgl. Starnes: Repertorium, S. 226.

Autorschaft als Diskursfunktion ist damit deutlich von Urheberschaft als Einsatzpunkt verschiedenster Praktiken der Poiesis geschieden. Zwar nehmen beide spezifische Grenzziehungen vor, sie bestimmen die Ausmaße eines Textes aber auf unterschiedlichen Ebenen. Urheberschaft ist in dieser Hinsicht immer Ergebnis eines Reduktionsvorgangs, der von einem ‚fertigen' Text aus- und zurückgeht bis zu seinem angenommenen Ursprung. Dieser Ursprung muss vor dem fertigen Werk, aber nach eventuellen Exzerpten liegen, da er die Vorstellung einer Schöpfung aus sich selbst ventiliert. Ursprungsphantasmen werden dann schon brüchig, wenn unterschiedliche Einflüsse in der gedanklichen Konzeption in Rechnung gestellt werden, und noch prekärer, wenn diese Einflüsse in Gestalt von Akteuren wie Ko-Autoren,[707] Texten oder Schreibern auch den Prozess der Ausarbeitung prägen. Wer in Bezug auf Texte von Urhebern spricht, hat bereits ein Weltbild verinnerlicht, das im 18. Jahrhundert sich ausformt und auf Individuen und Besitz gerichtet ist. Es bietet sich daher – gerade wegen der Anklänge an mechanische Herstellungsweisen – an, von Textproduktion zu sprechen, denn in einem solch offenen Setting können selbstverständlich die späteren Autoren, aber eben auch andere Akteure beteiligt sein. Dieser Prozess der Produktion legt in erster Linie Ausmaß und Gestalt der Texte fest. Mehr als das, was geschrieben wurde, kann später nur ausnahmsweise als Eigentum reklamiert werden.[708] Autorschaft als innerdiskursive Funktion kann Texte verkleinern, erweitern, ihnen neue Bedeutung oder größere Aufmerksamkeit verschaffen.

Das Urheberrecht ringt mit der Frage, wie sich die Basis der Vorstellung von geistigem Eigentum praktisch verwirklichen lässt, wie Autorschaft und Urheberschaft zur Deckung gebracht werden können. Die kurze Antwort, die in langen Debatten gefunden wurde, lautet: Durch eine enge, in Metaphern der Abstammung gedachte Verbindung, die den Text als Werk und den Urheber als Autor erscheinen lässt. Die konzeptionelle Änderung trägt reale Früchte, indem sie den Urhebertext zu einem Autorwerk macht, das finanzielle Gewinne abwirft. Das hat gravierende Auswirkungen auf den volatilen Diskurs, kann aber das Spiel mit Autorpositionen nicht einfach unterbinden und regulieren, sondern interferiert nur auf unterschiedlichen Ebenen damit. So führen Kollektivität und konsequente Anonymität bisweilen zum Verlust der Möglichkeit, die den Texten entgegengebrachte Aufmerksamkeit unmittelbar ökonomisch zu verwerten, die Randständigkeit kann aber zu einem gesteigerten Symbolwert solcher devianten Formen von Autorschaft führen. Das gilt besonders in einem Kontext, der die Inszenierung

707 Zu dieser autorschaftlichen Sonderform vgl. auch Hick: Authorship, Co-Authorship, and Multiple Authorship, sowie Knapp: What Is a Co-Author?

708 Möglich ist dies etwa bei öffentlichen Hinweisen auf Verlorenes etc. Diese diskursiv, aber nicht materiell präsenten Texte können Teil von Autor-Werken sein, und es ist dabei nicht relevant, ob es sie je gegeben hat.

‚wahrer' Kunst als eine an finanziellen Gewinnen uninteressierte Praxis, die sich damit von der marktgängigen Massenliteratur absetzt, einfordert.[709] Es zeigt sich darin ein Prozess der Singularisierung (des Autors und seines Werks) an, der um 1750 beginnt und um 1850 vorläufig zu einem Ende kommt.

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wird so das Verhältnis von Autor und Urheber im dominanten Diskurs als eines der Übereinstimmung gefasst. Das Paradigma individueller Autorschaft legt eine Kongruenz von Produktion und Repräsentation selbst dort noch nahe, wo es bereits deutliche Zeichen der Verunsicherung gibt. Die problematischen Folgen für die Wahrnehmung von Literatur reflektiert Jacob Grimm schon 1807 in einem kurzen Aufsatz *Ueber das Nibelungen Liet*, indem er durchaus divergierenden Editionen dieses „NationalEpos" seit seiner ersten Veröffentlichung 1757 durch Bodmer verfolgt.[710] Er rekapituliert dabei, „wie man dieses Gedicht bisher behandelt hat, und was man wünschen müsse, daß eine neue Bearbeitung leiste".[711] Dabei fällt ihm vor allem auf, dass häufig Einheiten konstituiert wurden, die dem Textbefund zumindest nicht unmittelbar zu entnehmen sind oder ihm gar widersprechen. So ist es für Grimm unbegreiflich, „wie das Nibel. Liet mit der Klage ein Ganzes ausmachen soll. Heißt es nämlich soviel, daß beide Gedichte Stücke eines Einzigen sind, so ist es durchaus falsch".[712] Aufgrund vor allem von stilistischen wie inhaltlichen Divergenzen kommt er zu dem Schluss: „Zwischen beiden Gedichten ist keine poetische Einheit."[713] Dagegen beruht aber der „Glauben, daß Conrad von Würzburg der Verfasser des Nibelungen Liets sey, […] auf dieser Idee der Einheit".[714] Grimm entlarvt damit scharfsinnig, dass hier zwei unhinterfragte Einheitsannahmen zirkulär ineinander verschlungen werden. Nicht nur begründet die Annahme einer einheitlichen Autorschaft die Zusammenziehung zweier getrennter Texte, die so konstituierte Texteinheit verweist zugleich auf den gemeinsamen Urheber: „Man schließt also: dieser ist der Verfasser der Klage […] folglich gehört ihm auch das Nibelungen Liet zu."[715] Es ist für Grimm natürlich „trivial", die „Falschheit dieses Schlußes anzumerken";

709 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Bereits um 1800 wird vielerorten, vorzugsweise in Rezensionsorganen, über das Verhältnis zwischen populärer und ‚wahrer' Poesie nachgedacht. Dabei wird auch die Rolle des Autornamens im Literaturmarkt reflektiert. Ausgehend von einem Rückblick auf die vergangenen Konjunkturen von ‚Monatsschriften' und ‚Vermischten Schriften' bemerkt Zb: [Rez.] Morgenstunden eines Einsiedlers, S. 550: „Weil aber auch hier der Markt bald überladen ward, und man nicht leicht mehr nach dergleichen grieft, ohne vorläufig den Koch zu kennen: so mußten statt eines empfehlenden Autornamens, der, wie bekannt, manchem Buche forthilft, anziehende Titel wenigstens hervorgesucht werden."

710 Grimm: Ueber das Nibelungen Liet, Sp. 225.

711 Grimm: Ueber das Nibelungen Liet, Sp. 225.

712 Grimm: Ueber das Nibelungen Liet, Sp. 230.

713 Grimm: Ueber das Nibelungen Liet, Sp. 226.

714 Grimm: Ueber das Nibelungen Liet, Sp. 230.

715 Grimm: Ueber das Nibelungen Liet, Sp. 230.

nicht ganz so trivial ist hingegen die Konsequenz, die er daraus zieht: „Demnach wäre der Verfasser des N. L. unbekannt, wie es gewöhnlich bei allen National-Gedichten ist und seyn muß, weil sie dem ganzen Volke zugehören und alles subjective zurücksteht.“[716]

Die Unbekanntheit des Verfassers ist für Grimm im Fall des Nibelungenliedes eben keine Form latenter Autorschaft – die Anonymität ist vielmehr Ausdruck tatsächlicher Autorlosigkeit.[717] Eine zentrale These des kurzen revisionistischen Aufsatzes lässt sich daher auf den Punkt bringen, dass Volkspoesie essentiell autorlose Dichtung ist.[718] Wie man sich einen solchen im Kontext des Paradigmas individueller Autorschaft offenbar nur wenig plausiblen Textursprung zu denken hat, expliziert Grimm in einem im Frühling 1811 als Antwort auf einige „Einwendungen“ geschriebenen Brief an Achim von Arnim:

> Die Poesie ist das was rein aus dem Gemüth ins Wort kommt, entspringt also immerfort aus natürlichem Trieb und angeborenen Vermögen diesen zu faßen, – die Volkspoesie ~~kommt~~ tritt aus dem Gemüth des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des Einzelnen. Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiß keine zu nennen, sie ist durchaus nicht von einem oder zweien oder dreien gemacht worden, sondern eine Summe des Ganzen; wie sich das zusammen gefügt und aufgebracht hat, bleibt unerklärlich (wie ich schon gesagt habe) aber ist doch nicht geheimnisvoller, wie das, daß sich die Waßer in einen Fluß zusa[mm]enthun, ~~und~~ um nun miteinander zu fließen.[719]

Entscheidend an dieser den dominanten Diskursen um 1800 entschieden widerstrebenden Vorstellung ist, dass sich der Text nicht der Anstrengung „von einem oder zweien oder dreien“ verdankt, dass er mithin nicht das Werk einer finiten Anzahl von Urhebern ist, die zugleich oder nacheinander an demselben Text arbeiten und denen bestimmte Teile des kollektiven Textes individuell zuzuordnen

716 Grimm: Ueber das Nibelungen Liet, Sp. 230 f.

717 Korff: Geist der Goethezeit 4, S. 189, liegt nicht völlig falsch, verfehlt aber den eigentlichen Kern, wenn er mit Blick auf Grimms Brief an Arnim vom 20.5.1811 schreibt, dass er „das Volk als eine dichtende Persönlichkeit höheren Ranges [betrachtet], aber eben eine *unbewußte*“. Die Urheberschaft des Epos kommt keinem Individuum zu, auch keinem „somnambulen“. Es ist eine Aggregation mehrerer, nicht koordinierter Textanstrengungen, die Grimm selbst ins Bild es allmählich aus verschiedenen Quellen entstehenden Flusses setzt. Zum komplexen Problem ‚autorloser Autorschaft‘ bei den Brüdern Grimm vgl. Dehrmann: Philologische und dichterische Autorschaft.

718 Zum Problem der Autorschaft des Nibelungenliedes um 1800 vgl. Janßen: „Findet den, der es gemacht hat!“ Weniger wichtig scheint mir dagegen der Aufweis, dass es Volkpoesie in Deutschland überhaupt gibt; vgl. die konzise Erwähnung des Textes bei Martus: Die Brüder Grimm, S. 121. An der Oberfläche bleibt auch Klausnitzer: Poesie und Konspiration, S 523, der den (dort aber recht impliziten) Unterschied zwischen Kunstpoesie und Volkspoesie erstmals entwickelt sieht.

719 Jacob Grimm an Achim von Arnim, 20.5.181, nach Reuß: „Lieder[…], die nicht seyn sind“, S. 58 f.

wären. Der Text stellt sich vielmehr als Aggregation unterschiedlicher Bemühungen ein, die erst im Rückblick koordiniert oder gerichtet erscheinen mögen.

Genau diese dem Machen entgegenstehende Vorstellung von einem Zustandekommen liegt auch dem Bild der Wasser, die gemeinsam einen Fluss ergeben, zugrunde. Das zeigt bereits eine knappe Präzisierung in demselben Brief: „Ich sehe also in der Kunstpoesie […] eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen, in jener ein reines Kämmerlein, in dieser ein ganzes Land.“[720] Dass die aufgeräumte Kammer des einsamen Dichters[721] der kontingenten Weite der Naturpoesie gegenübergestellt werden kann, verdankt sich freilich bereits einer Verinnerlichung der autorschaftlichen Selbstdarstellung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, die sich bis in die Tiefenstruktur des Urheberrechts eingegraben haben. In Grimms rückblickender Rekonstruktion der philologischen Zuschreibungen von Einheit und Autorschaft, die sich indes selbst auch nicht außerhalb des Diskurses positionieren kann, ermöglicht die Nivellierung der dichterischen *agency* „eine so merkwürdige wie bezeichnende Umkehrung“.[722] Nach Mark-Georg Dehrmann werden damit die Dichter lediglich „zu Tradenten eines Gehalts, der ihnen nicht zugerechnet werden kann. Die Stelle des ‚Urhebers‘ im Autordispositiv wird damit frei für andere Akteure.“[723] Die Vakanz dieser Position ist besonders deshalb prekär, weil sich die Praktiken der Lektüre und der Auslegung bereits eng um den Autor zentriert haben.

4.13 Poetik der Entäußerung: Herder und das neue Paradigma der Literatur

Dass eine „solche Konzeption, die individuelle Autorschaft negiert, […] von Dichtern als Provokation empfunden werden“ muss,[724] verdankt sich der spezifischen Einengung poetischer Praxis, die dem rhetorischen Paradigma der Hervorbringung von Werken eine emphatische Poetik der Entäußerung entgegensetzt. Nur in dieser paternalen Abstammungslogik kann das daraus hervorgegangene Autor-Werk einen privilegierten Status gegenüber allen übrigen schriftstellerischen Erzeugnissen behaupten. Zuletzt befestigt das Urheberrechtsgesetz von 1837 diese limitierende Festschreibung des bis dahin durchaus wandelbaren Verhältnisses von Autor und Werk, auf eine Weise, die als Appropriation bezeichnet werden kann.[725] Dem Autor im Singular wird darin das alleinige Recht zugesprochen, sei-

720 Grimm an Arnim, 20.5.181, nach Reuß: „Lieder[…], die nicht seyn sind“, S. 60.
721 Vgl. Kap. zwei.
722 Dehrmann: Studierte Dichter, S. 268.
723 Dehrmann: Studierte Dichter, S. 268.
724 Dehrmann: Studierte Dichter, S. 269.
725 Vgl. dazu auch das Konzept der geschlossenen Beziehung bei Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, S. 23–25.

ne Manuskripte oder eine (wiederum im Singular) „bereits herausgegebene Schrift, ganz oder theilweise von neuem abdrucken oder auf irgend einem mechanischen Wege vervielfältigen zu lassen".[726] Die Formulierung dieses exklusiven Rechts beruht im Wesentlichen auf einer Übertragung genealogischer Konzepte in den Bereich der Poesie, die ihre Grundlagen bereits tief im 18. Jahrhundert findet. Spätestens seit 1759, als der bereits über siebzigjährige Edward Young in seinem schon im Folgejahr auch auf Deutsch zum Erfolgstitel avancierten *Conjectures on Original Composition* die grundsätzliche Untrennbarkeit von Original-Werk und Original-Genie darlegte, konnte der Urheber nicht anders mehr denn als Schöpfer seines Textes konzeptualisiert werden. Youngs aus dem Geist der *aemulatio* vorgenommener Vergleich herausragender Autoren mit dem Feuerbringer Prometheus wurde zu einem prosperierenden Modell für das Selbstverständnis des Sturm und Drang[727] und aller daraus abgeleiteten Kreativitätsideale. Im Unterschied zu dem *Earle* of Shaftesbury, der mit einem empfindlichen Sensorium für hierarchische Gefüge von einer eigentlichen Attacke gegen die höchste autoritative Instanz absah[728] und den Dichter nicht als einen gegen die Götter aufbegehrenden Titanen, sondern als einen „wahre[n] Prometheus *unter* Jupiter"[729] entwarf, übertrifft der Autor bei Young den im Mythos zuletzt unterlegenen Herausvorderer des Zeus sogar noch. Der Dichter stellt sich dadurch in eine Reihe mit den Göttern. Zwar gehen beide Ansätze von einer ähnlichen Lesart des Prometheus-Mythos aus, die jeweilige Nuancierung erzeugt dabei aber einen Unterschied, der kaum gewichtiger sein könnte: Der Mensch, heißt es bei Shaftesbury, „who truly and in a just sense deserves the Name of *Poet* […] will be found, if I mistake not, a very different Creature. Such a *Poet* is indeed a second *Maker*: a just Prometheus under Jove".[730] Diese vielzitierte Passage hat seit Oskar Walzels Versuch, die Genealogie des Prometheussymbols von Shaftesbury herzuleiten,[731] dessen *Soliloquy* immerhin ein halbes Jahrhundert vor Youngs *Conjectures* erschienen ist, große Aufmerksamkeit auch

726 Vgl. das preußische *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 165, § 1.

727 Für Herders die folgende Rezeption in Deutschland prägende Übernahme des Bildes von Young und nicht von Shaftesbury argumentiert Dehrmann: Elektrische Inspiration, S. 254–257. Er zeigt auch die spezifische Wendung des Bildes durch die Verschneidung mit naturwissenschaftlichen Diskursen auf.

728 Diese Empfindlichkeit hat wohl nicht zuletzt mit der adeligen Herkunft zu tun. Vgl. zu solchen Niederschlägen bestimmter Habitus in den Texten auch Wolf: „Göthe wird und muß übertroffen werden".

729 So die vielgelesene auszugsweise Übersetzung von Shaftesburys *Soliloquy* bei Sulzer: Allgemeine Theorie I, S. 332, Hervorheb. D. E. Auch Dehrmann: Das „Orakel der Deisten", S. 352, betont die Unterordnung.

730 Shaftesbury: Soliloquy, S. 55. Die Nähe dieser Vorstellung zum Imago-Dei-Gedanken bemerkt Rudolph: Kontinuum der Rhapsodie, bes. S. 273 f.

731 Zuerst 1910 erschienen, hier nach der Ausgabe von 1968: Walzel: Das Prometheussymbol.

in der Germanistik erhalten. Im Kontext der Frage nach nicht nur dichterischer, sondern – viel allgemeiner – überhaupt kreativer Kollektivität um 1800 verdient das Bild des prometheischen Dichters neuerliche Aufmerksamkeit. Es soll dabei aber in Zusammenhang gesetzt werden, nicht mit der zeitlich naheliegenden und auch in den expliziten Reverenzgesten etwa bei Herder offensichtlich werdenden Wirkung auf die Geniebewegung,[732] sondern mit dem viel tieferliegenden diskursiven Geschiebe, das die Vorstellung singulärer Autorschaft in eine um 1800 kaum mehr zu hintergehende Hegemonialposition versetzt hat. Auslöser dafür ist eine scheinbar marginale Modulation, die nach dem ‚sanften Gesetz'[733] kultureller Entwicklungsprozesse weitreichende Folgen nach sich zog und sich auch an einem Unterschied zwischen Shaftesbury und Young ablesen lässt. Shaftesbury nämlich verfügt den Autor in jene Analogiebeziehung des „Wie", die nicht nur das metaphorische, sondern auch das mythologische Verhältnis von Prometheus und Zeus prägt. Sein offenbarer Rückgriff auf den (offenbar späteren) Mythos des Prometheus als Menschenbildner[734] lässt den widerspenstigen Titanen als Imitator erscheinen:[735] Er ahmt die Schöpfung Gottes nach, er zitiert sie.[736] Prometheus bildet die Menschen nicht im Modus einer genuinen Schöpfung, sondern als eine ‚Praktik des Sekundären',[737] die prekärerweise gerade dann unvollkommen bleiben muss, wenn sie einem vollendeten Vorbild nachstrebt.[738] Erst das nur durch Minervas Hilfe erlangte göttliche Feuer, das betonen die für die Künstler der Zeit maßgeblichen altertumskundlichen Autoritäten,[739] lässt den aus Ton geformten Menschen, das handwerkliche Simulacrum göttlicher Schöpfung, „lebendig" werden. Denn nur, weil ihn Minerva auf ihrem Schild mit in den Götterhimmel genommen hat, konnte er überhaupt sehen „wie alles durch das himmlische Feuer belebet wer-

732 Häufig versucht die Forschung diese Passage mit Goethes Zeichnung des Halbgotts in seiner Prometheus-Hymne zu kontrastieren. Vgl. etwa Burdorf: Poetik der Form, S. 68–72.

733 In relativ lockerer Anlehnung an Stifter: Vorrede.

734 Siehe die Variante des Mythos etwa bei Ovid: Metamorphosen I, 80–88. Übersetzt man I, 84 ‚in effigiem' nicht mit ‚nach dem Bilde', sondern mit ‚nach dem Vorbild' der Götter, wird dies noch deutlicher.

735 „Poetologisch gehört damit der Autor als Nachahmer in das Paradigma der Imitationspoetik" (Werber: Literatur als System, S. 176).

736 Vgl. Menke: Zitierfähigkeit.

737 Vgl. Fehrmann u. a. (Hg.): Originalkopie, darin besonders Fehrmann u. a: Originalkopie, S. 7 f.: „Es ist diese dezidierte Aneignung, die Praktiken des Sekundären von Produktionsweisen unterscheidet, die zwar notwendig auch auf Traditionsbestände zurückgreifen, dies jedoch – häufig unter den Vorzeichen von Originalität und Authentizität – unterschlagen, verdrängen oder zumindest nicht explizit ausweisen."

738 Vgl. dazu Ehrmann: Künstliches Leben.

739 Siehe dazu die Darstellung bei Hederich: Gründliches Lexicon mythologicum, Sp. 1674 f. Die verbesserte und vermehrte Ausgab von 1770 gibt in Sp. 2091 f. dieselbe Einschätzung wieder.

de".[740] Erst an diesem, ihm allein unzugänglichen, Ort konnte er „insgeheim eine Ruthe an dem Sonnen-Wagen" entzünden und „dem gemachten Menschen an die Brust" halten, „wodurch denn derselbe auch lebendig geworden sey".[741]

Von eigentlicher Schöpfung ist hierin keine Rede – Prometheus ist gewiss ein ‚maker', aber eben ein *imitierender* Macher, der dabei gerade jenes Element unrechtmäßig erlangt, das sein Werk erst zu einem lebendigen macht.[742] Er übernimmt mit dem olympischen Feuer etwas Fremdes, ohne Hinweis auf die Entlehnung. Er bildet den Menschen nach dem Vorbild der Götter, sogar mittels ihres belebenden Feuers, er ahmt in gewissem Sinn also nach, „ohne den eigentlichen Verfasser zu nennen", und nähert sich jener am Ende des Jahrhunderts erscheinenden sekundären Produktivität, deren Vertreter man „mit dem entehrenden Namen des Plagiars gebrandmarkt" hat.[743] Johann Gottlieb Fichte betont dabei, dass „diese allgemeine Mißbilligung nicht auf die Geistesarmuth des Plagiars, sondern auf etwas in seiner Handlung liegendes Unmoralische gehe".[744] Das Vergehen, dessen sich in gewissem Sinne auch Prometheus schuldig macht, könne „in nichts, als in dem Gedanken liegen: daß der Plagiar sich eines Dinges bemächtigt, welches nicht sein ist".[745]

Noch bevor aber die Brüche im Originalitätsparadigma auf diese Weise offensichtlich werden, zeigt sich die Engführung von Prometheus und *poeta* als eine komplizierte an. Denn schon, wenn man nur den von Benjamin Hederich rekonstruierten Mythos als poetologisches Paradigma liest, erscheint das Hervorbringen ‚lebendiger' Werke[746] als kollektive Praxis, in der zumindest ein Handwerker, sein Werk und ein mit entscheidender *agency* ausgestattetes göttliches Feuer verbunden sein müssen.[747] Diese Pluralisierung des Schöpfungsakts findet ihre Entsprechung auch im Bereich der Dichtung. „No Poet", hielt Shaftesbury fast zur selben Zeit fest, „can do any thing great in his own way, without the Imagination or Superstition of a Divine Presence."[748] Darin ist ein spezifischer Mangel angesprochen, der den Menschen nicht weniger als seinen mythologischen Bildner trifft.[749] Denn wie der den Ton modellierende bildende Künstler Prometheus forme auch

740 Hederich: Gründliches Lexicon mythologicum, Sp. 1675.

741 Hederich: Gründliches Lexicon mythologicum, Sp. 1675.

742 Zu diesem ‚Widerspruch des Genies' vgl. auch Theisohn: Plagiat, S. 278–283.

743 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 453.

744 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 453.

745 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 454.

746 Zum Paradigma des lebendigen Werks vgl. Ehrmann Künstliches Leben, und Brandes: Leben die Bilder bald?

747 Das folgt dem Modell der Offenbarung. Das Göttliche Wort braucht die Hand des Propheten, um sich materialisieren und tradieren zu lassen. Das Problem des Kompositautors der Genesis adressiert im Grunde auch Michaelis: Einleitung in die göttlichen Schriften, S. 155 f.

748 Shaftesbury: A Letter Concerning Enthusiasm, S. 79

749 Zum Bild des defizitären Prometheus vgl. Eibl: „…mehr als Prometheus…".

der Poet „*a Whole*, coherent and proportion'd in it self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts".[750] Ein so beschriebenes Werk ist gezeichnet von jener emphatischen Vorstellung des Gleichmaßes und der Ordnung, die der klassizistischen Ästhetik eignet und in Goethes 1798 erschienenen Aufsatz *Ueber Laokoon* vielleicht am pointiertesten zum Ausdruck kommt. Der deutsche Dichter formuliert darin (zunächst mit Blick auf die wohl berühmteste und zugleich umstrittenste Großplastik), dass es „ein großer Vortheil für ein Kunstwerk" sei, „wenn es selbstständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich blos in seinem Daseyn, er ist also durch und in sich selbst geschlossen."[751] Goethe betont, bereits als Schlusspunkt der wesentlichen Theoretisierungsphase des deutschen Klassizismus,[752] eine (Selbst-)Abgeschlossenheit des Ganzen, die auf Harmonie und Unterordnung der Teile beruht,[753] und diese Betonung macht zugleich deutlich, was im *Soliloquy* latent bleiben musste: So zeigt die konsequente Weiterführung der schon von Shaftesbury verwendeten Beschreibungssprache, wie ernst Goethe im Grunde die Metapher von Prometheus als bildendem Künstler nimmt. Wenn dem Bildhauer der thronende Jupiter oder die in sich versunkene Minerva gerade deshalb die „ersten, liebsten Gegenstände" sind, weil sie „gleichsam nach aussen keine Beziehung" haben und „auf und in sich" ruhen,[754] dann wird ein in die Nachfolge des Menschenbildners Prometheus versetzter Dichter auf die Hervorbringung ähnlich statischer Gestalten beschränkt bleiben müssen. Denn da auch Prometheus nur ein Nachahmer der Götter ist,[755] kann er von sich aus stets nur Abbilder hervorbringen und keine ‚lebenden' Wesen.

Zwar sind die Götter das Sujet, dem ihrer metaphysischen Existenzweise gemäß die größte Vollendung und damit der größte künstlerische Wert zukommt,[756] sie sind aber – wie Johann Heinrich Meyer in der kollektiven Taxonomie der *Gegenstände der bildenden Kunst* festhält – zugleich und gerade deshalb „über alle Noth, Gebrechen und Dürftigkeit erhaben"; daher kommen ihnen auch keine „Leidenschaften" zu, weshalb „die beste Kunst" ihre Götter „in Ruhe dargestellt" habe.[757]

750 Shaftesbury: Soliloquy, S. 55.

751 Goethe: Ueber Laokoon. In: P I.1, S. 5 f.

752 Vgl. Ehrmann: Bildverlust.

753 Er geht freilich bereits weit über Shaftesbury hinaus, da er die unter anderem von Karl Philipp Moritz etablierte Vorstellung der „höchste[n] innere[n] Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit" zugrunde legt, die auf eine absolute Eigenständigkeit des Werks abzielt (Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 234). Die vielen Belege zu Goethes Vorstellung einer organismusanalogen Strukturiertheit des Kunstwerks können und sollen an dieser Stelle nicht angeführt werden.

754 Goethe: Ueber Laokoon. In: P I.1, S. 6.

755 Wenngleich er es in jenem doppelten Sinn ist, dass er *sie* (ihr Abbild) sowohl als *ihnen* (ihre Schöpfungsakte) nachahmt.

756 In ihrer Vollendung konstituieren sie im umfassenden Sinn „*a Whole*". Siehe Shaftesbury: Soliloquy, S. 55.

757 P I.1, S. 49 f.

Liest man den *Soliloquy* vor diesem kunsttheoretischen Hintergrund noch einmal, dann sieht man deutlich, dass die Metapher des Menschenschöpfers einen nachahmenden Bildhauer profiliert, weshalb Shaftesbury keinen eigentlich „schöpferischen Dichter“[758] zeigt, sondern einen – wenn auch das höchste Vorbild – imitierenden.

Es ist bezeichnend, dass Künstlerschaft an dieser Stelle, trotz aller Unabhängigkeitsemphase, in ihrer höchsten Form als vollendete Ausführung einer präexistenten Regulation erscheint. Denn das Konzept der Vollendung impliziert, dass es einen bestimmten Punkt gibt, an dem das Werk mit der Idee übereinkommt, alles andere bleibt defizient. Das Ganze des Werks ist Effekt einer *gehörigen* Unterordnung der *zugehörigen* Teile und der Freiheitsraum des Künstlers ist somit beschränkt auf die Spanne zwischen Vollendung und Scheitern. Er erstreckt sich gerade nicht auf die Möglichkeit zur Revision oder gar Etablierung von neuen Kriterien des Maßstabs, auf den das (seit Kant: emphatisch ästhetische) Urteil sich stützen wird. Das entschiedene Ressentiment gegen den „Mystizismus der Genielehre“,[759] der den Großteil von Shaftesburys Schriften prägt und wohl nur einer von eigenem Schöpfungsenthusiasmus getragenen Lektüre entgehen kann, wird bereits deutlich durch die Spezifizierung des Autors als „a real Master or Architect“.[760] Meisterschaft kommt dem prometheischen Poeten bei Shaftesbury gewiss zu, er bleibt aber zuletzt jener ihm äußerlichen Instanz unterworfen,[761] die ihm die Regeln der Ausführung diktiert, an denen sie ihn später bemisst.[762] Dass damit beinahe die Lehrbuchdefinition von Heteronomie formuliert ist, wird vielleicht der geläufigen Auffassung entgegenstehen, dass Shaftesburys Text der künstlerischen Praxis neue Freiheitsräume zugesprochen habe. Es geht an dieser Stelle aber nicht um eine neuerliche Revision des Shaftesbury-Bilds in der Germanistik,[763]

758 Vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 60.

759 Vgl. dazu auch Schmidt-Haberkamp: Die Kunst der Kritik, S. 119 f., die weiter Shaftesburys Standpunkt betont: „Das Genie macht nicht den Dichter, noch die Begabung den Schriftsteller.“

760 Shaftesbury: Soliloquy, S. 55.

761 Dehrmann: Das „Orakel der Deisten“, S. 347–350, liest die Stelle vor der Folie von Platons Dialogen, in denen der Weltenerzeuger metaphorisch als *demiourgos* veranschaulicht wird, und schließt daraus, dass dem Dichter hier eine Meisterschaft zugesprochen werde, in der „gleichzeitig der Architekt des Universums anklingt“ (ebd., S. 349). Diese Betonung der Nähe des Dichters zum letztlich aber nach seinen eigenen Regeln handelnden Weltenbaumeister schließt die Integration der anschließenden Prometheus-Analogie nicht aus, lässt die Argumentation aber etwas angestrengt wirken, zumal er die „Unterordnung ‚under Jove‘“ betont (ebd., S. 352). Nimmt man die Rede vom ‚Architekten‘ hingegen vor allem als Handwerksmetapher, dann erscheint darin ein stärkerer Verweis auf den funktionalen Aspekt der Unterordnung aller zugehörigen Teile. Die Regel der Errichtung ist dann auch in derselben Weise von außen empfangen (göttlichen oder natürlichen Ursprungs) wie es in der Unterordnung Prometheus’ unter Zeus anklingt.

762 Schmidt-Haberkamp: Die Kunst der Kritik, S. 120, betont, dass für Shaftesbury der Kritiker das Werk in gewissem Sinn überhaupt erst konstituiert, indem er dessen Kunstfertigkeit aufzeigt.

763 Vgl. bereits Dehrmann: Shaftesbury statt Spinoza.

sondern nur darum, noch einmal auf die diskurshistorische Position zu verweisen, die sein Beitrag im deutschen Kontext einnimmt.

Rückt man die großen Entwicklungslinien des 18. Jahrhunderts in den Fokus, dann geht es vor allem um die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem zugleich als Autor gedachten Verfasser und seinem als Werk konzipierten Text. Shaftesburys Verwendung der Prometheus-Metapher[764] gliedert die künstlerische Praxis in jenes Paradigma ein, das Kunstwerke als Derivationen des Göttlichen (des Pneuma oder der Inspiration, aber noch nicht der göttlichen Ordnung der Natur) begreift. Am Ende erscheint dabei zwar ein Künstler, der zumindest herausragende Fähigkeiten besitzt, deshalb aber noch keine genialischen Züge trägt. Shaftesburys Poet ist wie der Prometheus der griechischen Mythologie ein Meister seines Handwerks, der vollendete, aber leblose Gestalten schafft.[765] Erst die Inspiration, die Kraft des (*nota bene*:) gestohlenen Himmelsfeuers kann ein Werk beleben, das damit noch in seiner höchsten Vollendung eine Frucht nicht der menschlichen, sondern der göttlichen Schöpfungskraft bleibt.[766] Für die folgende diskursive Entwicklung ist besonders bezeichnend, dass ein Kunstwerk, dessen entscheidende Eigenschaften göttlichen Ursprungs sind, gar nicht im Eigentumsbereich des Künstlers liegen kann, sondern sich (wie die ebenfalls göttliche Schöpfung der Natur) als Allgemeingut behandeln lassen muss. Dies ist genau die Argumentation nicht nur vieler (vor allem aufklärerischer) Schriftsteller, sondern bezeichnenderweise auch der Nachdrucker.[767]

Dem Künstler kommt bei Shaftesbury daher eine (handwerkliche) Meisterschaft zu, die ihm zwar essentielle gestalterische Freiräume eröffnet und ihn auch vom ständigen Rückgriff auf die Tradition enthebt, ihn aber zugleich auf die göttlichen

764 Man sollte wohl die unspezifische, gleichwohl geläufige Bezeichnung als ‚Prometheus-Ikon' vermeiden, zumal Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 60–63, den immensen Unterschied aufgezeigt hat, den die erst von Goethe vollzogene Verschiebung von einer metaphorischen zu einer metonymischen Verwendung ausmacht. Vgl. auch Schulz: Metaphysische Rebellen, S. 50–52, die mit zum Teil nicht markierten direkten Zitaten aus Wolf: Streitbare Ästhetik, zu demselben Schluss kommt.

765 Daraus ergibt sich eine bemerkenswerte Nähe zum Mythos des Pygmalion.

766 Kriterium für eine Kunst, die sich emphatisch vom Handwerk unterscheidet, ist ihre Sonderstellung, durch die sie vom gemeinen Leben und allem Natürlichen getrennt ist. Solange diese Vorstellung existiert, ist ihr zentrales Problem genau dieser Übergang. Wie sollen Menschen aus eigener Kraft etwas Übermenschliches hervorbringen können? Vielerorts finden sich daher strukturelle Äquivalente jener Erklärung, die Shaftesbury: A Letter Concerning Enthusiasm, S. 81, versucht: „[W]hen the Mind is taken up in Vision, and fixes its view either on any real Object, or mere Spectre of Divinity; when it sees, or thinks it sees any thing prodigious, and more than human; its Horror, Delight, Confusion, Fear, Admiration […] will have something vast, *immane*, and (as Painters say) *beyond Life*."

767 Vgl. etwa Trattner: Der gerechtfertigte Nachdrucker.

bzw. natürlichen Regeln seiner Kunst verpflichtet[768] – und ihn damit zuletzt seiner Werke enteignet. Demgegenüber bietet Edward Young ein anderes Verhältnis von Künstler und Werk an, das der Entwicklung der deutschen Literatur auf dem Weg in die Moderne eher entspricht. Denn bei ihm ist der Poet letztlich gar kein Prometheus mehr, er ist nämlich kein „second maker", kein „Nachahmer der Gottheit",[769] sondern selbst Schöpfer. Das Werk wird darin zum Abkömmling des Künstlers und steht zu ihm im Verhältnis der Filiation. Das vordringliche Beispiel für diesen schöpferischen Künstler ist, wie selbstverständlich, Shakespeare, dem Young „[a]n Adult Genius" zuspricht, also eine Genialität, die sich nicht erst langsam entwickelt hat, sondern immer schon voll ausgebildet war. Sie kommt „out of Nature's hand, as *Pallas* out of *Jove*'s head, at full growth, and mature".[770] Bezeichnend ist hier die veränderte Herkunftserzählung des metonymisch mit dem Dichter zusammenfallenden Genies. Denn was hier gerade ausfällt ist die Schöpfung des Schöpfers, die üblicherweise bereits eine unüberwindliche Hierarchie begründet.[771] In dieser Szene stammt der Künstler dagegen in analoger Weise von Gott ab, wie das Werk der eindringlich erneuerten Literatur von seinem Autor: Er ist entäußerter Teil seiner Substanz. Das ist entscheidend für die imaginierte Kette individueller Akte der Entäußerung, auf die sich später das Paradigma individueller Autorschaft gründen wird.

In Youngs Zurichtung muss das Genie zu keinem Punkt lernen oder üben, sondern kann stets aus voller Kraft schöpfen.[772] Genau aus diesem Grund komme insbesondere Shakespeare eine so herausragende Stellung zu, weil er sich nie durch hohle Nachahmungen ermüdet, sondern stets aus sich geschöpft habe: „*Shakespeare* mingled no water with his wine, lower'd his Genius by no vapid Imitation."[773]

768 Diese Regeln begründen aber zugleich die Kommunikabilität der Werke, weshalb von der bedingungslosen Befreiung auch ein erhöhtes Gefahrenpotenzial ausgeht. Vgl. Werber: Literatur als System, S. 172: „Unverständis droht, wenn die Weltsicht des Genies von niemanden geteilt werden kann."

769 So die Shaftesburys Überlegungen nahestehende Formulierung bei Mendelssohn: Abhandlung über die Evidenz, S. 55. Die Nähe ist unverkennbar, doch wird aus der Fortsetzung des Gedankens deutlich, dass Mendelssohn die Unterordnung wesentlich verschärft: „Gott ist der völlige Eigenthumsherr alles dessen, so er aus dem Nichts hervorgebracht. Wir sind sein Eigenthum, seine Knechte." Bei D'Aprile: Die schöne Republik, S. 31, wird das verkürzte Diktum dennoch dezidiert als freie Übersetzung Shaftesburys tituliert.

770 Young: Conjectures, S. 31.

771 Indem Gott den Dichter schafft, versetzt er ihn in ein handwerkliches Autor-Werk-Verhältnis, das sich nicht einfach umkehren lässt.

772 Auf dieser Vorstellung der vollständigen Anlage künstlerischer Fähigkeiten im Genie beruht auch das später vor allem in der Romantik prosperierende Gedankenspiel des ‚Raffael ohne Hände' bzw. des ‚Künstlers ohne Werk', das sich bis zur Hypothese steigern ließ, dass jener beste Künstler der sei, „dessen Werke ungesagt bleiben" (Plumpe: Epochen moderner Literatur, S. 84).

773 Young: Conjectures, S. 78. Vgl. auch Young: Conjectures, S. 81.

Nachahmung ist nicht nur Anstrengung und Ablenkung, sondern auch Verwässerung und vor allem: Erniedrigung. Das ist die Konsequenz einer allgemeinen Volte gegen die Nachahmung, die in Youngs Logik der dichterischen Kraft nur auf Verlustrechnung betrieben werden kann: „An *Imitator* shares his crown, if he has one, with the chosen Object of his Imitation".[774] Darin deutet sich bereits der signifikante Wechsel an, der sich ab der Jahrhundertmitte auch in Deutschland zu vollziehen beginnt. Das zentrale Problem der Imitation wird dann nicht mehr die Nivellierung des Werks sein, sondern die partielle Entwertung des Dichters, dem nie der ungeteilte Ruhm zukommen kann. Young perhorresziert die Nachahmung auf Grundlage einer Ökonomie der Wirkung, in der Effekte auf andere das eigene Kapital in der Währung des Ruhms mehren und jeder fremde Einfluss sich zugleich als symbolischer Verlust des Eigenen auswirkt. Nicht mehr das Werk steht hier aufgrund seiner vollkommenen Ausführung, die noch Shaftesbury betont hatte, im Fokus, es rückt vielmehr in die zweite Reihe und erscheint als Medium, die Genialität seines Schöpfers sichtbar zu machen.

Indem das Werk auf diese Weise zum Instrument autorschaftlicher Selbstdarstellung degradiert wird, tritt jene für die Moderne prägend werdende Logik der Überbietung, die keine Nachahmung dulden kann, an die erste Stelle. Der Autor wird damit in eine völlig andere Position versetzt. Erst von dort aus kann der genialische Dichter, für den bei Young exemplarisch Shakespeare und Otway einstehen, selbst noch einen „*Prometheus*" überbieten, der den Göttern wagemutig jenes Feuer entwendete,[775] das wenig später auch von Herder mit geringer Mühe als das der Inspiration identifiziert werden konnte.[776] Dagegen muss sich Youngs ‚wahrer' Dichter gar nie auf den Olymp schleichen, er ist nicht angewiesen auf ein empfindliches Diebesgut, das erst ästhetisches Leben zu spenden imstande ist.[777] Er hat sein eigenes „heavenly fire", und dieses spendet seinen eigenhändigen Schöpfungen „not only life, but immortality."[778] In der hier etablierten Logik der Abstam-

774 Young: Conjectures S. 11.

775 Die Gefahr des himmlischen Feuers war zum Zeitpunkt der Rezeption von Young und Shaftesbury in Deutschland bereits auf dem besten Weg, zum Spektakel zu werden, immerhin wurden bereits um 1770 „in größerer Menge Blitzableiter installiert" (Schings: Im Gewitter gesungen, S. 65).

776 Dehrmann: Elektrische Inspiration, S. 255 f.

777 Zur Problematik und Virulenz ästhetischer Lebendigkeitsvorstellungen vgl. Ehrmann: Künstliches Leben.

778 Young: Conjectures, S. 93. Darin erscheint – auch jenseits einer nachweisbaren Rezeption – die Linie von Young zu Goethe plausibel. In Goethes Rede *Zum Shäkespeares-Tag*, MA 1.2, S. 414, heißt es in großer konzeptioneller Nähe über Shakespeare: „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *Kollossalischer Größe*; darin liegts daß wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch *seines* Geistes, *er* redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft."

mung kann er seine Werke unsterblich machen, weil er es selbst ist.[779] Spätestens also zur Mitte des 18. Jahrhunderts wird die bis dahin geläufige und zumindest noch in topischen Gesten affirmierte Struktur des auf Bescheidenheit ausgerichteten Literatursystems,[780] in dem Autoren aufgrund ihrer Werke zu bewundern waren, umgekehrt. Indem nun die Werke nachdrücklich als Abkömmlinge ihrer Autoren konzeptionalisiert werden, gerät noch die staunenswerteste ästhetische Qualität zum Abglanz ihres Schöpfers, der das eigentlich in ihnen zu Bewundernde ist.[781]

Genau diesen Modus der Dichtungs- als Dichterverehrung führen Herder und Goethe in ihren Shakespeare-Texten vor. So liest Herder – obwohl er viele Werktitel nennt – keine Texte. Er liest Shakespeare, den „Sohn der Natur", den „Vertraute[n] der Gottheit".[782] Zwar geht er in seiner Würdigung durchaus auf Einzelwerke und darin auftretende Einzelcharaktere ein, nimmt sie aber als Teile eines gesamten Œuvre, das metonymisch den Autor bezeichnet. Daher fragt er nicht erst nach dem Eindruck, den die Werke hinterlassen haben, er stellt sich vielmehr selbst die typographisch bereits zur Exklamation gewordene Frage: „was sehe ich, wenn ich *ihn* lese! Theater, Kouliße, Komödiant, Nachahmung ist verschwunden: ich sehe Welt, Menschen, Leidenschaften, Wahrheit!"[783] Wer durch den Text den Autor liest, sieht die Wahrheit. Dieser nach dem religiösen Modell der beseligenden Gottesschau modellierte Kurzschluss beruht auf der unter anderem von Spinoza abgelernten Annahme, dass der Schöpfer in seiner Schöpfung präsent bleibt und erkannt werden kann.[784] Dieses theologische Modell, das im Folgenden die

779 Zumindest in dem Sinn, den Bosse: Autorisieren, S. 122, betont: „Ein Mensch stirbt, ein Autor wird überliefert."

780 Bis dahin wirkt die Vorstellung, in der „Originalität für eine Sünde des Hochmuts" gehalten werden muss (Eco: Kunst und Schönheit, S. 15).

781 Vgl. nochmals Bürgers Briefe an Boie vom 8.7.1773, Bürger: Briefe I, S. 130, und an Goethe vom 6.2.1775, Bürger: Briefe I, S. 219 f.

782 Herder: Shakespeare, S. 238.

783 Herder: Shakespeare, hier S. 238; Hervorheb. D. E. Ähnlich auch Goethe: Zum Shäkespeares-Tag, MA 1.2, S. 411 f, wo sich das dithyrambische Ich zurückerinnert an die „erste Seite die ich in ihm las". Darin verschwimmen die Grenzen zwischen dem Körper des Autors und der Materialität des Buchs. Zur Deutung im Kontext der Prämissen des Genie-Diskurses vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 47–49. Es ist interessant, wie stark diese Inszenierungen einer auf den Autor bezogenen Lektüre noch die Sprache der neueren Wissenschaften beeinflusst hat. So erneuert Koopmann: [Art.] Zum Schäkespears Tag, hier S. 519, offenbar unreflektiert den zeitgenössisch signifikanten metonymischen Sprachgebrauch, wenn er anstelle von Goethes Lektüreerfahrung von dessen „Erlebnis Shakespeares" spricht.

784 Sie findet sich bei Herder: Gott, S. 186, von Theano formuliert: „Wir sind Menschen und als solche, dünkt mich, müssen wir Gott kennen lernen, wie er sich uns wirklich *gegeben* und geoffenbaret hat." Er meint damit, ganz spinozistisch gedacht, vor allem „Anschauungen der Natur". Dass damit wohl nicht einer einfachen Gleichsetzung von Gott und Welt das Wort geredet ist, legt Philolaus' Reflexion über die spinozistische Philosophie nahe: „Alle Dinge, sagt er, sind Modi-

gesamte Metaphorik ‚wahrer' Kreativität leitet und trägt,[785] bricht zudem bereits jener Vorstellung Bahn, die ein knappes Jahrhundert später in den Urheberrechtsentwürfen des 19. Jahrhunderts auch als juristische Tatsache Realität gewinnt.[786] Denn im Modellfall der göttlichen Schöpfung fällt der schaffende Urheber mit der verantwortenden und öffentlich besitzenden Instanz in eins.[787] Die (göttlichen) Werke werden so zu sichtbaren Zeichen ihres Autors.

Dieser Zusammenfall der beiden Seiten von Autorschaft, die Deckungsgleichheit der Ebenen von Produktion und Repräsentation, wird bei Herder leitend für die Lektüre literarischer Texte. So sind die Figuren, die Shakespeare darstellt, freilich „ganze, individuelle Wesen, jeder aus seinem Charakter und von seiner Seite historisch theilnehmend, mitwürkend, handelnd; jeder gleichsam für sich Absicht und Zweck, und nur durch die schöpferische Kraft des Dichters, als Zweck zugleich Mittel; als Absicht zugleich Mitwürker des Ganzen!"[788] Denn darin drückt sich die „schöpferische Kraft des Dichters" aus, dass er nicht einfach wahre, natürliche Gestalten modelliert (wie etwa der Menschenbilder Prometheus), sondern dass sie durch ihn zugleich (organisch) an einem Ganzen teilhaben, das allein seiner Kreativität entspringt. Die Kontingenz nebeneinanderher existierender Figuren wird zur sinnvollen Handlung nur durch die Vorstellung eines Schöpfers, der seine Schöpfung als Werk aufs Spiel gesetzt hat. Die Zusammenziehung der wahrgenommenen Schöpfung und des vorgestellten Schöpfers im Akt der Apprehension[789] schließt die schiere Möglichkeit eines heimlichen Urhebers bereits aus. Durch

ficationen oder wie wirs unanstößiger sagen wollen, *Ausdrücke* der göttlichen Kraft, Hervorbringungen einer der Welt einwohnenden ewigen Wirkung Gottes" (Herder: Gott, S. 71).

785 Burke: The Politics of Authorship, S. 429, analysiert die Rolle von Autorschaft darüber hinaus noch im Zusammenhang des Versuchs die Grenze von immanenter und transzendenter Welt zu überschreiten.

786 Die große Relevanz dieser Erneuerung und Festschreibung wird in den Geschichten des Werkbegriffs häufig übersehen oder übergangen. Martus: [Art.] Werk, geht zwar auf die Entwicklung des emphatischen Werkbegriffs unter den Vorzeichen der Autonomieästhetik im 18. Jahrhundert ein, übergeht aber völlig den Komplex der juristischen Entwicklung.

787 Hierin wird auch die Etymologie des Autors als eines Gebers und Vermehrers greifbar. Vgl. auch Starobinski: Gute Gaben, schlimme Gaben, S. 19.

788 Herder: Shakespeare, S. 238. Vgl. auch Kurbjuhn: Kontur, S. 339–347, die indes wie so oft in ihrer umfangreichen Studie interessante Detailbeobachtungen macht, um dabei zuletzt am Text vorbei zu zielen.

789 Vgl. dazu Kant: KdrV, AA IV, S. 86–94. Die Plausibilität einer Zusammenziehung wahrgenommener und mental repräsentierter Vorstellungen legt eine Anmerkung bei Kant: KdrV, AA IV, S. 89, nahe: „Daß die Einbildungskraft ein nothwendiges Ingredienz der Wahrnehmung selbst sei, daran hat wohl noch kein Psychologe gedacht. Das kommt daher, weil man dieses Vermögen theils nur auf Reproductionen einschränkte, theils weil man glaubte, die Sinne lieferten uns nicht allein Eindrücke, sondern setzten solche auch sogar zusammen und brächten Bilder der Gegenstände zuwege, wozu ohne Zweifel außer der Empfänglichkeit der Eindrücke noch etwas mehr, nämlich eine Function der Synthesis derselben, erfordert wird."

die ‚Synthesis des Mannigfaltigen' bzw. die dabei tätige ‚Einbildungskraft' kommt ein Autor-Werk-Komplex zum Erscheinen,[790] in dem zugleich der poietische Akt der Schöpfung aufgehoben ist. Damit wird die Vorstellung von einem Autor konstituiert, der sich auf eine Weise mit dem Werk verbindet, die kaum nachhaltiger sein könnte. Denn wie Gott mittelbar im Ganzen der Natur erkannt werden kann, lässt sich auch der Autor in seinen Werken sehen. Wie in der Natur, so wechseln auch „in Shakespear Ort und Zeit und Scene, und Inhalt – lauter einzelne Fragmente! im Sturm der Zeiten und Begebenheiten dahin geworfen wehen sie daher und schweben vors Auge: nichts als anscheinende Unordnung und Zerstückung und Plane der Trunkenheit".[791] Entscheidend ist nun, dass diese für sich disparaten Teile durch den kreativen Akt gebündelt werden und die objektive Kontingenz als Notwendigkeit erscheint: Nur „in der Absicht des Schöpfers, im Haupte des Dichters: da verschwindet Ort, Zeit und Disparater Inhalt – Ein Ganzes! Ein grosse lebendige Täuschung!"[792] Indem so die scheinbar natürliche Unordnung zur künstlichen Einheit wird, nähert sich Shakespeare dem später von Goethe den ‚Alten' zugeschriebenen vorbildlichen Gestaltungsideal. Goethes Laokoon-Aufsatz zielt dabei weniger darauf, *die* ‚Alten', als vielmehr *den* ‚Alten' nachzuahmen. Er rekonstruiert beiläufig antike künstlerischen Praktiken, um so ein Modell für analoge, aber eigenständige Schöpfungen herauszupräparieren. Denn die antiken Künstler, „weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Theile".[793] Goethe begründet das zunächst mit spezifischen Rezeptionsvorteilen. So erleichterten die antiken Künstler „dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwikeltes Werk faßlich".[794] Vorausgesetzt wird hier bereits, dass es einen Unterschied macht, ob man etwas als Gebrauchsgegenstand oder als Kunstwerk betrachtet. Dass eine solche ästhetische Betrachtung überhaupt möglich wird, liegt an einer Auszeichnung, die – dem paradigmatischen Verhältnis von *ergon* und *parergon* folgend – Teil des Werks ist und ihm zugleich äußerlich bleiben muss. Indem Goethe aber jene aktive Künstlerhandlung, in der ein Artefakt als Kunstwerk markiert wird, an den Beginn der ästhetischen Wahrnehmung stellt, macht er unter der Hand auch deutlich, was er nicht explizit wiederholt: Ein solches emphatisches

790 Dieser Komplex ist ein mental verarbeitbares ‚Bild' des Aggregats zweier diskontinuierlicher Wahrnehmungen (Vgl. Kant: KdrV, AA IV, S. 117 f.). Für Kant: KdrV, AA IV, S. 89, soll die Einbildungskraft „das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen; vorher muß sie also die Eindrücke in ihre Thätigkeit aufnehmen, d. i. apprehendiren."

791 Herder: Shakespeare, S. 239.

792 Herder: Shakespeare, S. 239.

793 Goethe: Ueber Laokoon, P I.1, S. 4.

794 Goethe: Ueber Laokoon, P I.1, S. 4.

Kunstwerk wird in seiner ‚gestalteten Gestalt' den Künstler stets als Verweis und Spur mit sich tragen.

Was sich in der Analogie zwischen der ‚Absicht des Schöpfers' und dem ‚Haupte des Dichters' aber auch ausdrückt, ist jene durch Herder angeregte[795] und von Goethe vollzogene Wendung zur nicht mehr prometheischen, sondern eigentlich göttlichen Genialität,[796] die auch Youngs Überlegungen zugrunde liegt – und die das handwerkliche Herstellungsverhältnis von Autor und Werk[797] in eine Vererbungslehre nach paternal-genealogischem Modell übersetzt.[798] Denn nicht nur der Originalschriftsteller kommt wie „*Pallas* out of *Jove*'s head",[799] auch das Werk „kommt aus dem Kopfe eines Schriftstellers, so vollkommen als es seyn kann".[800] So formuliert es Linguet, der in der Entschärfung dieser Zuspitzung die genealogische Verbindung noch betont: „oder wenigstens, wenn es ja einiger Grade von

795 Dass Herders Position durchwegs brüchig und zumindest historisch auch deutlich wandelbar war, zeigt etwa eine am Beginn des zweiten Teils seiner Abhandlung *Vom Geist der Ebräischen Poesie* angestellte Überlegung. Indem der „sichtbare[ ] Gott auf Erden", mit dem wohl Adam stellvertretend für das Menschengeschlecht gemeint sein dürfte, „alles nennt, und mit seiner Empfindung auf sich ordnet, wird er Nachahmer der Gottheit, der zweite Schöpfer, also auch ποιητης, Dichter. Hat man das Wesen der Dichtkunst in eine Nachahmung der Natur gesetzt, so dörfte man diesem Ursprunge zufolge, es noch kühner in eine Nachahmung der schaffenden, nennenden Gottheit setzen. Nur sind die Gedanken Gottes auch in ihrem Ausdruck tätig: sie stehen in Geschöpfen da und leben. Der Mensch kann diese Geschöpfe nur nennen, nur ordnen und etwa lenken; sonst aber bleiben seine Gedanken todtes Bild, seine Worte und Empfindungen sind an sich nicht lebendige Werke. Mit je reinerm Blick wir indeß die Gegenstände der Schöpfung sehen und ordnen, je unverdorbner und voller unser Gefühl ist, Alles mit dem reinsten Maas der Menschheit, unsrer Analogie mit Gott zu bezeichnen: desto schöner, vollkommener und (lasset uns nicht zweifeln!) auch desto kräftiger wird unsre Dichtkunst" (Herder: Vom Geist der Ebräischen Poesie, S. 4 f.). Das soll nun keine völlige Einschränkung der dichterischen Schöpferkraft bedeuten. Im Bereich der Literatur sind die menschlichen Werke aufgrund der ‚Analogie mit Gott' durchaus valide Schöpfungen, eigentliches – und das meint hier biologisches – Leben hervorzubringen, ist aber der Gottheit vorbehalten.

796 Auch darin kommt zum Ausdruck, dass der häufig behauptete Einfluss Shaftesburys auf Goethe tatsächlich relativ gering oder jedenfalls nicht unmittelbar war. Vgl. bspw. Hinck: Das Gedicht als Spiegel der Dichter, S. 29, der in Goethes Ode „Prometheus" eine „Zuspitzung und Überbietung des Entwurfs von Shaftesbury" sieht. Zum Konstruktcharakter dieser Zusammenfügung vgl. Dehrmann: Shaftesbury statt Spinoza.

797 Damit ist nicht gemeint, dass keine Kunstwerke entstehen, sondern dass es sich um solche handelt, die veräußert werden können. Sie sind geistige Produkte, die wie andere Waren ohne den Hersteller zirkulieren können. Die neuen Werke aber können nur in Verbindung mit dem Autor verbreitet werden, weil sie Teil eines Ganzen, des Autor-Werk-Komplexes sind.

798 Herder: Liebe und Selbstheit, S. 225, hält fest, dass es zwar einen Unterschied zwischen Gott und Mensch gibt, weil dieser nicht nur Schöpfer, sondern eben auch ‚Geschöpfter' bleibt; zugleich macht er aber eine deutliche Analogie der Vermögen auf. So sei in die freundschaftliche Liebe auch die „Schöpfungskraft des ersten Urhebers" gelegt.

799 Young: Conjectures S. 31

800 Linguet: Betrachtungen, S. 34.

Verbesserung fähig ist, so kann es nur dieselbige von der väterlichen Hand erhalten."[801] Im Modell der Genealogie ist das Werk ein Extrakt des väterlichen Autors, es ist ein externalisierter Teil von ihm und untersteht damit dauerhaft seiner (korrigierenden) Gewalt. Wenn daher „ein Schriftsteller, nachdem er sein Werk hervorgebracht, nicht wirklich davon Herr würde, als nur in so fern er durch eine fremde Hand damit belehnet würde, und seine Vaterschaft nicht so wohl den Kräften seines Geistes, als vielmehr dem Pergament zu danken hätte, durch das sie bekannt gemacht wird; so würde das Genie das traurigste Geschenk auf Erden seyn."[802]

Linguet leitet in seinen *Betrachtungen über die Rechte des Schriftstellers* auf diese Weise die geforderte und später auch vom deutschen Bund umgesetzte juristische Ordnung aus dem genealogischen Verhältnis einer paternalen Vererbung ab. Diese ab 1750 raumgreifende Konzeption von Autorschaft als Vaterschaft,[803] verknüpft nach dem Modell des Stammbaums die Werke mit ihrem Ursprungsort durch einfache Linien. Die verworrenen Bündel kollaborativer Entwurfs- und Schreibpraktiken werden davon ausgeschlossen. Wenn sie erscheinen, dann als wuchernde Monstrosität, als Aufpfropfung oder Mistel – stets aber als problematischer Sonderfall. Tatsächlich bleibt es eine wichtige, von den an kollaborativen Schreibprojekten beteiligten Akteuren meist ostentativ umgangene Frage, wie das eigene ‚Ich' in ein ‚Wir' zu integrieren wäre; ob es darin aufgeht (Kollektiv) oder sich nebenordnet (Konglomerat); und, daran anschließend, wem das Werk schließlich in welchem Grad zuzuordnen ist.[804]

Zum Problem wird diese Frage nicht zuletzt deshalb, weil das ‚Ich' und sein Wille am Beginn des Werks stehen,[805] weil das Werk Ergebnis eines (nicht unbedingt verbalisierten) Sprechakts ist, der dem individuellen Geist zugleich zugeordnet wird und ihn ins Leben ruft. Deutlich macht dies der eindringliche Ausruf in einem lyrischen Fragment Herders, in dem das ‚Ich' zum (intellektuell) schöpfenden Gott wird:

> Was ich bin Geist! ich Geist! – so bin ich Gott!
> Ich denk' ich will ich bins! wie Gott, durch den ich bin,
> einst Geister rief aus dem Geisternichts

801 Linguet: Betrachtungen, S. 34; vgl. auch die Fußnote S. 30.

802 Linguet: Betrachtungen, S. 41.

803 Zur Konzeption einer „Ähnlichkeit zwischen Geschöpf und Schöpfer" beim jungen Goethe vgl. Willems: Problem der Individualität, S. 224 f. Durch die „Ähnlichkeit der Geschöpfe untereinander, die als individuelle Manifestationen des Geistes des Ganzen Kinder eines Vaters sind", können sich die Abkömmlinge als ‚ihres Gleichen' und ‚Brüder' erkennen.

804 Vgl. auch Kap. sechs.

805 Vgl. Herder: Shakespeare, S. 239: Erst durch die „Absicht des Schöpfers" wird „Disparater Inhalt – Ein Ganzes! Ein grosse lebendige Täuschung!"

und Körper rief aus dem Körpernichts
ruff ich Gedanken aus dem Gedankennichts!
ich wills! – es schafft sich Wirkung aus dem Nichts![806]

Indem die Entdeckung des eigenen ‚Ich' zusammenfällt mit der Entdeckung des Göttlichen, das sich unmittelbar als Schöpferkraft einstellt, markiert das Gedicht auch den Bruch mit der Inspirationstheorie der Kunst. Gewiss ist die Schöpfung des Genies auf mentale Geburten beschränkt, weil Körper – auch sein eigener – nur von Gott geschaffen werden können; die Gedanken dieses sich eben erst selbst bewusst gewordenen ‚Ich' sind indes dezidiert eine dem göttlichen Modell analoge *creatio ex nihilo*. Herder geht dabei nicht ganz so weit wie Young, der sogar die genealogische Linie zum göttlichen Schöpfer durchbricht, indem er eine seltsame Szene der Selbstzeugung beschreibt. In seinen *Conjectures* heißt es, „an *Original* author is born of himself, is his own progenitor, and will probably propagate a numerous offspring of Imitators to eternize his glory; while mule-like Imitators, die without issue".[807] Er setzt das Genie an den Nullpunkt einer Genealogie, die eigentlich schon keine mehr ist, weil sie stets nur Imitatoren und Imitationen nach sich zieht, die den Ruhm des ersten Autors zwar proliferieren, selbst aber wirkungslos vergehen.

Die Problematik dieser Kette des dichterischen Verfalls ergibt sich aus ihrem naturkundlichen Fundament. Bereits im 1753 erschienen vierten Band von Buffons *Histoire Naturelle* konnte man lesen, dass „eine Gattung nichts anders, als eine unveränderliche Folge ähnlicher Wesen ist, welche sich fortpflanzen".[808] Dass aus den Reproduktionsversuchen der Nachahmer nur unfruchtbare Maultiere hervorgehen, mit denen auch die genealogische Linie endet, zeigt nicht nur den generischen Grenzwert an, sondern macht zugleich deutlich, dass der „*Original* author" von einer besonderen Gattung ist. Alle zufälligen Unterschiede in der Gestalt, der Größe, selbst der Intelligenz sind unproblematische „Fehler der Natur",[809] allein das Fehlen bestimmter essentieller Eigenschaften zieht nach Buffon die Grenze der Gattung als Reproduktionsgemeinschaft. In Analogie zu den Kriterien der naturgeschichtlichen Segmentierung könnte man daher argumen-

806 So Herder in einem frühen lyrischen Fragment. HSW 29, S. 230. Das Fragment endet mit den beiden Zeilen: „O Gott was gabst du mir! – all deine Welt / schaff ich Dir in mir nach! –" Interessant ist, dass der Autor von Gott abkommt und ihm das Schöpfen ablernt, aber etwas anderes hervorbringt als sein transzendenter Vater, nämlich Gedanken. Zur Spannung zwischen „dem heteronomen, Gott verpflichteten und ihn nachahmenden ‚Geist' und der Selbstermächtigung zum eigenen Schöpfertum" vgl. auch Kemper: Deutsche Lyrik, S. 178 f.

807 Young: Conjectures, S. 68.

808 Hier nach der bereits im Folgejahr erschienenen deutschen Übersetzung Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 196.

809 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 197.

tieren, dass Genie und Nachahmer, wie „das Pferd und der Esel gewiß von verschiedener Gattung sind, weil sie nur unfruchtbare und fehlerhafte" Nachkommen „mit einander zeugen können".[810] Wenn sich daher – in Abwandlung von Buffons Argumentation für die Gattungsgleichheit aller Menschen – Genie und Nachahmer „nicht gemeinsam fortpflanzen könnten, wenn ihre Kinder unfruchtbar blieben", dann „würde man alsdenn zwo sehr von einander unterschiedene Gattungen haben".[811] Diese Trennung ist nicht einfach eine koordinierende.[812] Dass nämlich Buffons Gattungskriterium nicht nur einen systematischen, sondern auch einen hierarchischen Unterschied etablieren kann,[813] zeigt die konsequente Fortsetzung seines Gedankenspiels, das hier wieder auf Youngs Geniekonzept umgelegt werden kann. Buffon entwirft zunächst eine Trennung zweier gleichrangiger Einheiten. So würde der Nachahmer „in Ansehung des Menschen, seyn, was der Esel, in Ansehung des Pferdes ist".[814] Drastischer noch ist die angeschlossene Präzisierung: Wenn der Originalautor ein Mensch wäre, so würde der Nachahmer „keiner mehr seyn: es würde ein besonderes Thier, wie der Affe, seyn, und wir würden mit Rechte denken können," dass beide „keinen gemeinschaftlichen Ursprung hätten."[815] Genie und Nachahmer sind wie Mensch und Tier, die sich „zwar im Körperlichen" glichen, aber noch von Buffon entschieden durch den Besitz der Seele voneinander getrennt werden.[816] Überginge man dieses nicht physiologische, sondern immaterielle Unterscheidungskriterium, so würde man den Menschen „unbillig erniedrigen, und uns zwingen, ihn nur als Thier zu betrachten, da er in der That so sehr über die Thiere erhaben ist, daß man so wenig Einsicht als ein Thier besitzen müßte, ihn damit zu verwechseln".[817]

Auf eine ähnlich drastische Trennung nach dem Ursprung zielt auch Youngs Zuspitzung. Er ist sogar noch radikaler, denn der „*Original* author"[818] kann bei ihm auf keine Vorfahren mehr zurückblicken und hat damit, genau genommen, gar nicht Teil an einer Gattung, die nur durch „die unveränderliche Folge auf einander, und die ununterbrochene Fortpflanzung"[819] überhaupt – als Kollektiv – entsteht.

---

810 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 196.

811 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 197 f.

812 Aus der Perspektive der naturgeschichtlichen Systematik argumentiert Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 199, für die Gleichwertigkeit von Esel und Pferd: „Der Esel ist also ein Esel, und kein ausgeartetes Pferd, kein Pferd mit einem kahlen Schwanze; er ist weder ein Fremder, noch ein Eingeschobener, noch ein Bastart, und hat, wie alle andere Thiere, seine Familie, seine Gattung, und seinen Rang."

813 Vgl. auch Ehrmann: Künstliches Leben, bes. S. 93 f.

814 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 198.

815 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 198.

816 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 1.2, S. 204.

817 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 1.2, S. 204.

818 Young: Conjectures, S. 68.

819 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 195.

„Denn ein Wesen, welches immer fort dauerte, würde so wenig eine Gattung ausmachen, als eine Million ähnlicher Wesen, welche auch allezeit fortdauerten."[820] In einem doppelten Entzug des Gattungskriteriums erscheint der genialische Poet als „born of himself", als „his own progenitor",[821] während er zugleich durch seine Werke „immortality"[822] erreicht. Der Originalautor wird so auf zweifache Weise aus der ‚Great Chain of Being'[823] der Heils- und Naturgeschichte katapultiert,[824] wobei er seine herausragende Stellung genau dieser ebenso diskontinuierlichen wie inkalkulablen Ereignishaftigkeit seines Erscheinens verdankt.

Es ist bemerkenswert, dass die Idee der Selbstursprünglichkeit des wahren Poeten offenbar so attraktiv war, dass nicht einmal der Theologe Herder konsequent, jedenfalls nicht nachdrücklich eine Abkunft der Dichtung von Gott annimmt. Wie Young prononciert auch Herders ‚Ich' die eigene Tätigkeit als Schöpfung in höchster Emphase – als ‚Wirkung aus dem Nichts'. Der Ursprung künstlerischer Kreativität wird so dezidiert in einem schöpferischen Geist verortet – den es aber nur im Singular zu geben scheint.[825] Kollaboration bleibt in dieser Konzeption von einer unhintergehbaren Nachträglichkeit gezeichnet, sie ist die Vermittlung und damit Nivellierung individueller Schöpfungen. Aus diesem individualistischen Entwurf künstlerischer Kreativität lässt sich leicht die in der Folge vermehrt auftretende Feier der dichterischen Einsamkeit erklären. Die Tendenz zum Rückzug und bisweilen auch zum Selbstgespräch wird geradezu zum Kennzeichen großer Geister oder zumindest als notwendige Begleiterscheinung ihrer Tätigkeit wahrgenommen.[826] Bereits in Herders Versuch seiner Charakterschilderung wird Jesus selbst zum Modellfall dieser Tendenz:

820 Buffon: Allgemeine Historie der Natur 2.2, S. 195 f.

821 Young: Conjectures, S. 68.

822 Young: Conjectures, S. 93.

823 Bei Buffon: Allgemeine Historie der Natur 1.1, S. 23, erscheint die „stets fortgehende Kette von Dingen" als heuristische Kategorie der weitestmöglichen Annäherung an die Wirklichkeit.

824 Für Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 191, ist die Bedeutung einer kontinuierlichen Vermittlung zu dieser Zeit essentiell, denn „die ganze Natur bildet ein großes Gewebe, in dem die Wesen sich von einem zum anderen ähneln". Er generalisiert: „Im achtzehnten Jahrhundert wird die Kontinuität der Natur von jeder Naturgeschichte gefordert, das heißt von jeder Anstrengung, in der Natur eine Ordnung zu errichten und darin allgemeine Kategorien zu entdecken, seien sie nun real und von manifesten Trennungen vorgeschrieben oder bequem und ganz einfach durch unsere Vorstellung abgetrennt. Allein das Kontinuierliche kann garantieren, daß die Natur sich wiederholt und daß die Struktur infolgedessen zum Merkmal werden kann" (ebd., S. 191 f.).

825 Das betrifft selbst die bildende Kunst, die der Renaissance zugleich die größten künstlerischen Genies und deren Organisation in Werkstätten verdankt. Vgl. etwa Mader: Einleitung, Jonietz: Die Geburt des Programms, und Schneider: Kollektive Verkörperung. Zu den Differenzen des Autorkonzepts in Literatur und bildender Kunst vgl. auch Soussloff: The Aura of Power.

826 Damit geht freilich auch die Tendenz zum ausschließlichen Selbstbezug einher, die im Werther-Roman als eine gefährliche Rückkopplungsschleife erscheint. In Herders Fragment „Die Welt der

> Frühe schon liebte er die Einsamkeit, und er hat sie sein Leben durch geliebt – immer das Kennzeichen einer Seele, die sich mit sich selbst zu beschäftigen weiß, die solch einen Wunderbaren Rath Gottes in sich fühlt, die so stark ihre große außerordentliche Bestimmung gewahr wird, daß sie oft gedrungen wird, sich in sich selbst zurückzuziehen, sich dem Umgange der Menschen zu entziehen, mit sich selbst offne Rücksprache zu halten, und sich wenn nicht deutlich, so doch in dunkeln Unterredungen zu fragen: warum bin ich da?"[827]

Selbst bei Gottes Sohn dient die Rücksprache mit sich selbst vor allem der Erkundung des eigenen Ich: „Wer bin ich?" Gerade diese Frage stellt auch Herders „Zweites Selbstgespräch" von 1764.[828] Es stößt damit jenen Wirbel der Gedanken und Empfindungen an, der sich bis zu einem unheimlich werdenden Grad steigern und so das Erhabene der Schöpferkraft offenbaren kann:

> Wer bin ich? alles erwacht in mir! mein Geist! …
> Höhen … Tiefen! – – ich schaudre! … die nur Gott durchmißt! …
> Dunkel liegt mein Grund! – Leidenschaft durchfleußt
> ihn unendlich und braus't! – braus't! – Geist du bist
> eine Welt, ein All, ein Gott, Ich! – […][829]

Zur ersten Schöpfung des unendlichen Geists und zugleich zur Rettung vor den schauerlichen Höhen und Tiefen des Unbestimmten wird in diesen dithyrambischen Versen das eigene Ich. Ein Zögern stellt sich indes der Realisierung des imaginierten Potenzials im Enthusiasmus dieses ersten Werks der Selbstentäußerung entgegen:

> O spräch ich „Sey!" und meine ganze Welt
> erstünde mir, dem Gott, so! welche Millionen!
> der Zoll der ganzen Schöpfung, tief versenkt
> Ins Meer der Nacht![830]

Menschlichen Seele" heißt es etwa: „Mich fing ich! Welt und Gott ein All! in mir!/ Selbst bin ich Lied, und Welt und Phöbus mir!" (HSW 29, S. 253).

827 So die Passage über den Charakter Jesu Christi in einer Predigt aus 1768 (?), HSW 32, S. 454. Vgl. dazu auch Irmscher: Die Bestimmung des Menschen, S. 14. Zu dem von Herder adressierten Problem, wie die Evangelien zu lesen wären, vgl. auch Weidner: Lesen, Schreiben, Denken.

828 Dass diese Gedichte zeitgenössisch nicht breit rezipiert wurden, ändert wenig an ihrer Bedeutung für den gegenwärtigen Zusammenhang. Sie waren zum Teil von Bedeutung in einem Kreis eingeschränkter Zirkulation, dem unter anderem Goethe angehörte, und ziehen konzis in Bilder zusammen, was Herder an anderen Stellen diffuser und breiter ausgeführt hat.

829 HSW 29, S. 258–260, hier S. 258.

830 HSW 29, S. 259. Dass die „Selbstschöpfung […] nur ein Wunschtraum" bleibt, hält Irmscher: Ein Blick auf Herders frühe Lyrik, S. 56, fest.

Noch bleiben weitere (poetische) Schöpfungen im Bereich des Gedankenspiels, und der Konjunktiv dynamisiert dabei die bis dahin vorherrschende emphatische Gegenwärtigkeit des Gedichts. Es richtet sich nun auf eine Zukunft, in der das Schöpferwort ‚sei' zum performativen Sprechakt der Poiesis werden kann. Erwartet wird eine Erweckung, die zumindest halbgöttlicher Kräfte bedarf. Es ist klar, dass hier in Young'scher Manier die Metaphern der göttlichen Inspiration nicht mehr hinreichen, das Schöpferische zu beschreiben, wenn das Ich fragt:

> Und kann ich selbst nicht – selbst mir Herkul seyn?
> […]
> wie Shakespeare, der aus Wildnißfluren
> im Räubersbart zu Göttern drang.
> Denn er grub ins Menschenherz zur Höllenglut
> erschüttert, Simson, seine Tempelsäulen
> Er, fast sein Schöpfer. – Und sein Schöpferstab
> spricht hier ein Feenreich; dort Wildniße, die häulen.
> Das war er! und Mensch? – Mensch? und ich knie vor Dir!
> ich knie! Ja weinen will ich Blut
> mir; nicht dir; – und schwören mir
> nicht Shakespeare; ich zu seyn! Fallt ab
> Feßeln der Feigheit ab – – –[831]

Herder erprobt hier einen entscheidenden Wechsel der Perspektive auf die Nachahmung, denn Shakespeare wird hier zum Vorbild, das zwar die Schöpferkraft erwecken, nicht aber die eigenen Schöpfungen beeinflussen soll.[832] Damit wird der erfolgreiche Vorgänger für das ‚Ich' zum Modell, gerade nicht Shakespeare, sondern es selbst zu werden.

Über dieses Moment der gleichzeitigen Einverleibung und Distanzierung kann man eine Unterscheidung der Teilnehmer am literarischen Diskurs begründen, der in den folgenden Jahrhunderten zum Normalfall geraten wird. Besonders anschaulich wird dies durch die Kontrastierung mit dem Modus, den wiederum Herder in seinen Fragmenten *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* beschreibt und auch selbst begeht. Wie später Goethes desparater Doktor Faust nach der ernüchternden Begegnung mit dem virtuellen Wert des Papiergelds zu den Müttern zurückkehrt, um sich an der ursprünglichen Materialität zu versichern, hat man

831 HSW 29, S. 259 f.

832 Vgl. dazu auch die belebende Kraft des Vorwurfs bei Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung, S. 59, wo das Sujet eine Szene der Selbstschöpfung motiviert: „Hat [der Künstler, D. E.] einen Vorwurf, den er selbst gewählet, oder der ihm gegeben worden, welcher dichterisch gemacht, oder zu machen ist, so wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken."

sich durch Herders Lenkung ebenfalls zurückzukehren und nachzuforschen, zu ergründen, bis man bei den ‚Vätern' angelangt ist. Daher muss, stellvertretend und exemplarisch für alle eigentlichen ‚Leser', ein „wahrer Kunstrichter […] nicht Bücher, sondern den Geist beurtheilen",[833] der freilich nirgends anders denn im Autor gefunden werden wird. Die Beurteilung, aber letztlich bereits auch die Lektüre, zielt nicht auf das Werk, sondern auf das im Autor verbürgte „Urbild".[834] Denn solange „man nicht Ideen in ihre Quellen zu zurückzulenken weiß, in den Sinn des Schriftstellers: so schreibt man höchstens wider ihn".[835] Die schwierige Anforderung ist daher, „beständig mit und statt seines Autors denken zu können" und sogar „statt seiner zu arbeiten".[836]

Eine solche bis zur Identifizierung steigerbare, gerade nicht philologische, sondern hermeneutische Tiefenbohrung[837] ist das Pensum der ‚Nur-Leser' und kommentierenden Kritiker.[838] Das produktive Genie indes muss eine solche Recherche und „Spekulation" gar nie vornehmen, sondern sich nur anfangs einer ausgebreiteten „Beobachtung" hingeben,[839] die der Befruchtung,[840] verstanden als „Erweckung der Genies",[841] dient. Schon im *Journal meiner Reise im Jahr 1769* skizziert Herder dies als eine den Kreis der Wirksamkeit erweiternde ‚Modifikation des Gefühls':

> Das ist der Weg, Originale zu haben, nehmlich sie in ihrer Jugend viele Dinge und alle für sie empfindbare Dinge ohne Zwang und Präoccupation auf die ihnen eigne Art empfinden zu lassen. Jede Empfindung in der Jugendseele ist nicht blos was sie ist, Materie, sondern auch aufs ganze Leben Materie: sie wird nachher immer verar-

---

833 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur I, S. 9.

834 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur I, S. 9.

835 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur I, S. 9 f.

836 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur I, S. 10.

837 Herder kommt es etwa gar nicht so sehr auf die von vielen zeitgenössischen Kritikern monierte philologische Authentizität der Ossian-Dichtungen an, er fordert nicht die Manuskripte zu sehen (vgl. Benne: Die Erfindung des Manuskripts), sondern er zielt auf eine Textauthentizität, die ihm als Leser zur Beurteilung offensteht (Herder: Auszug aus einem Briefwechsel, bes. S. 4–6).

838 Anders als die ‚Nur-Leser' ist der Kritiker einer, der „mit dem Griffel in der Hand lieset" (Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur III, S. 188).

839 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur III, S. 204.

840 Die Befruchtungsmetaphorik wird zum Ende des 18. Jahrhunderts ubiquitär. Besonders deutlich formuliert etwa die deutsche Übersetzung von Paganos ‚Versuch über den Lauf der Nationen' im Kapitel „Schöpferisches Genie": „Wie die thierischen Körper nach ihrer Befruchtung die Körper hervorbringen und fortpflanzen, so erzeugt der mit schönen Gestalten geschwängerte und von einem heftigen Feuer belebte Geist die schönen Werke des Geschmacks" (Pagano: Versuche, S. 324). Im Original: „E non altrimenti, che da' corpi animali fecondati vengono propagati e partoriti de' corpi: la mente pregna delle belle forme, e animata da un sovrabbondante fuoco genera le bell'opre di Gusto" (Pagano: De saggi politici, S. 177).

841 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur III, S. 202.

> beitet, und also gute Organisation, viele, starke, lebhafte, getreue, eigne Sensationen, auf die dem Menschen eigenste Art, sind die Basis zu einer Reihe von vielen starken, lebhaften, getreuen, eignen Gedanken, und das ist das Original Genie.[842]

Die Affinität zur ‚Jugendseele' ist hier auch Ausweis einer der Originalschöpfung zugrunde liegenden Vitalität und Kraft. Diese Koppelung ist fruchtbar über den begrenzten Zeitraum ihrer konzeptionellen Begründung hinaus. So haben zentrale Propagandisten des Konzepts kreativer Originalität wie Herder und Goethe um 1800 ihre Positionen verändert und Genialität durchaus kritisch gesehen, damit aber nichts an der Prosperität und kultursemantischen Bedeutung des eng damit verknüpften Paradigmas individueller Autorschaft, das sie selbst mitbegründeten, geändert. Gewiss muss 1832 die Antwort auf die Frage: „Des Menschen Leben lebt im Blut, und wo/ Bewegt das Blut sich wie im Jüngling so?",[843] nicht anders ausfallen als noch in den 1770er Jahren, sie wird aber gänzlich anders gestimmt sein:

> Dieß ist der Jugend edelster Beruf!
> Die Welt sie war nicht eh' ich sie erschuf;
> Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
> Mit mir begann der Mond des Wechsels Lauf;
> Da schmückte sich der Tag auf meinen Wegen,
> Die Erde grünte, blühte mir entgegen.
> Auf meinen Wink, in jener ersten Nacht,
> Entfaltete sich aller Sterne Pracht.
> Wer, außer mir, entband euch aller Schranken
> Philisterhaft einklemmender Gedanken?
> Ich aber frei, wie mir's im Geiste spricht,
> Verfolge froh mein innerliches Licht,
> Und wandle rasch, im eigensten Entzücken,
> Das Helle vor mir, Finsterniß im Rücken.[844]

So überzogen diese selbstbezogene Rede des „Baccalaureus" im zweiten Teil von Goethes *Faust* sein mag, und so sichtbar der als Faust verkleidete und damit uneigentlich sprechende Mephistopheles – zur Verdeutlichung noch für die naivsten Leser – das darin enthaltene Schöpfungsphantasma auch ironisieren mag,[845] es ist

842 HSW 4, S. 454.

843 Die zeitliche Diskrepanz betont auch der Titel der Erstpublikation: „Faust. Der Tragödie zweyter Teil in fünf Acten. (Vollendet im Sommer 1831.)", hier: 2. Akt, Hochgewölbtes, enges, gothisches Zimmer, ehemals Faustens, unverändert, AlH 41, S. 101, V. 6776 f.; vgl. WA I, 15, S. 98.

844 So der Baccalaureus bei Goethe: Faust II, AlH 41, S. 102, V. 6793–6806; vgl. WA I, 15, S. 99 f.

845 Vgl. Goethe: Faust II, AlH 41, S. 102, V.6807–6810; vgl. WA I, 15, S. 100: „Original fahr' hin in

doch genau dies der Rezeptionsmodus von Goethes Autor-Werk bis weit über seinen Tod hinaus.

Indem sich aber vermeintliche Genialität wie im Fall des Baccalaureus auch als hypertrophes Selbstbewusstsein erweisen kann, stellt sich bereits der junge Herder die schwierige Frage nach dem Ursprung der wahren Schöpferkraft.[846] Keineswegs könne sie einfach aus dem Nichts kommen,[847] sie verdanke sich vielmehr einer Mitteilung, einer durch Natur und Werke medialisierten Vererbung.[848] Fördernde und hemmende Einflüsse leiten die Lebenskraft des Genies und haben so Auswirkungen auf die Funktionalität seiner Organisation.[849] Worum es also geht, ist eine Anregung der Anlagen, durch die das Genie eine produktive Richtung nehmen kann. Diese Art der befruchtenden Mitteilung ist – in Fortsetzung der Empfängnismetaphorik – freilich nur in jenen „Zeiten würksam gewesen, wo die

deiner Pracht! –/ Wie würde dich die Einsicht kränken:/ Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken/ Das nicht die Vorwelt schon gedacht? –"

846 Ganz ähnlich Pagano: Versuche, S. 325: „Wodurch aber wird dieses Genie erweckt?" Das italienische Original spricht eher von Verlebendigung, von Aufregung und Bewegung: Ma donde mai viene cotesto genio eccitato e mosso?" (Pagano: De saggi politici, S. 179).

847 Anders als noch in dem oben bereits zitierten frühen lyrischen Fragment Herders, HSW 29, S. 230.

848 Gewiss setzt auch für Winckelmann: Geschichte der Kunst 1764, S. 235, mit der Imitation als künstlerischer Praxis der Niedergang der Kunst ein, denn Nachahmung „schränket den Geist ein […], und der Nachahmer ist allezeit unter dem Nachgeahmten geblieben". Mit Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung, S. 29, kann die Nachahmung herausragender Werke aber auch in Herders Sinn als Studium begriffen werden, das am Ende allererst zur Originalität befähigt: „Der eintzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." Dafür müsse man aber mit den Werken, „wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn" (Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung, S. 30). Das erinnert an die Charakterisierung der Praxis des ‚wahren Liebhabers', die der „Anwald des Künstlers" in Goethes Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* versucht. Dieser sehe „nicht nur die Wahrheit des nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt, er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu geniessen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen, und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse" (P I.1, S. 64 f.).

849 Tatsächlich wirkt Herder für viele Jahre „als wichtigster Vermittler der biologisch-vitalistischen Erkenntnisse" (Thüring: Das neue Leben, S. 12). Bereits 1759 war die gegen die insbesondere von Albrecht von Haller einflussreich vertretene Präformationslehre gerichtete *Theoria generationis* Caspar Friedrich Wolffs erschienen, die eine ‚wesentliche Kraft' und keine eingeschachtelten Kerne als Grund für die Entstehung und Entwicklung von Leben annimmt. Die ganze Faszinationsgeschichte der Vererbung kann hier freilich nicht dargestellt werden, sie lässt sich aber exemplarisch zuspitzen auf den Blumenbachs Buch *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte* eröffnenden Wunsch „[d]as Geheimnis des Zeugungsgeschäftes endlich einmal aufgeklärt zu sehen, endlich einmal zu erfahren was im innern eines Geschöpfs vorgeht wenn es von einem Andern befruchtet einem Dritten das Leben geben soll" (Blumenbach: Über den Bildungstrieb, S. 3 f.).

https://doi.org/10.7767/9783205216193

Seele mit einer grossen Anzahl starker und eigenthümlicher Sensationen hat beschwängert werden können: in den Zeiten der Erziehung fürs Vaterland, in grossen Republiken, in Revolutionen, in Zeiten der Freiheit, und der Zerrüttungen wars würksam."[850] Voraussetzung für die Entwicklung des Genies – und damit spricht er im Kern, wenn auch völlig anders gelagert, ein wesentliches Argument von Goethes späterem Aufsatz *Litterarischer Sanscülottismus* an – sind geeignete staatspolitische und nationalkulturelle Zustände:

> Diese sind für uns weg: wir sind im Jahrhundert der Erfahrungen, der Polizei, der Politik, der Bequemlichkeit, wo wir wie andre denken müssen, weil wir, was sie sehen, wie sie sehen lernen, und man es uns durch Religion, Politik, Gesellschaftston u.s.w. selbst zu denken verbeut, wie wir wollen. Wir sehen in unsrer Jugend wenige Phänomena, wenn es noch Zeit ist, sie zu sehen, damit sie in uns *leben*.[851]

Indem so das Genie bei Herder auch von äußeren Einflüssen und Bedingungen abhängig gemacht wird,[852] erscheint die Möglichkeit seiner Fortzeugung in ein Spiel der Wahrscheinlichkeiten versetzt, jedenfalls aber den schwer zu kalkulierenden Einflüssen der jeweiligen Umgebung ausgesetzt. Herder unterwirft die Genese des Genies damit einer ‚Logik des Lebenden',[853] in der sich „das Leben nicht länger als große kontinuierliche und absichtsvolle Erschaffung von Individuen denken" lässt.[854] Bereits in der 1774 entstandenen ungedruckten Erstfassung von Herders 1778 erschienener Abhandlung *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* begegnet die Feststellung, „daß die Natur nur selten grosse Genies bildet".[855] Denn sie „arbeitet ins Mannichfalte, ins Unendliche […] und

850 So Herder im *Journal meiner Reise (1769)*, HSW 4, S. 455.

851 HSW 4, S. 455; Hervorhebung D. E.

852 Das meint vor allem, dass Genies auf ihrem Weg befördert oder gehemmt werden können, nicht aber, dass sie durch die Umstände selbst hervorgebracht werden. Herder: Vom Erkennen und Empfinden, S. 76 f., berichtet daher mit bissigem Sarkasmus von Helvetius, der „unwidersprechlich bewiesen" habe, „daß es eigentlich gar kein *Genie* (angebohrne Naturart) gebe, sondern daß wir alle als gleiche Plattköpfe auf der Welt erscheinen, Alles komme darauf an, wie wir dressirt werden und welchen Fraß wir, Genie *werden*, erwischen." Gegen eine solche völlige Determination stellt Herder: Vom Erkennen und Empfinden, S. 78, das „innere Leben der Seele", das „der Einbildung, dem Gedächtniß, dem Witz, dem Scharfsinn, und wie man weiter zähle, *Ausbreitung, Tiefe, Energie, Wahrheit*" gebe. Ohne dieses Leben wird der Redner „Sylbenzähler, der Dichter Versifikateur oder Tollhäusler, der Grammatiker Wortkrämer," es geht daher auch den Praktiken des Poeten der entscheidende Aspekt verloren, „so bald ihm der Himmel *jene lebendige Quelle* versagt hat oder diese ihm versieget."

853 Den Begriff entlehne ich dem bahnbrechenden Buch von Jacob: Die Logik des Lebenden.

854 Vielmehr müsse man „das Lebende als das kalkulierbare Spiel des Zufalls und der Reproduktion denken." Foucault: Wachsen und vermehren, S. 128.

855 Herder: Uebers Erkennen und Empfinden, S. 257.

kann also selten diese Tiefe über alle Organe erstrecken".[856] Zu einer solchen kontingenten Grundanlage „dringen von Kind auf gleich Umstände herzu, mehr diese als andre Seiten der Existenz zu nähren, oder wenn sie nicht dasind, ruft die Natur: das Genie schlägt sich durch und der Charakter assimilirt, was er kann, in sich". Herders Schlussfolgerung bedient sich argumentativ der Unweigerlichkeit einer natürlichen Entwicklung:

> Die von der Natur versäumten, und im Verfolg ungebrauchten Organe verdorren, andre nehmen zu sehr überhand. Je mehr also die Kunst der Theilanlage der Natur forthilft und durch vielfältige Anläße den Menschen auf Eine Seite, zu Einem Zweck hinreißet; um so mehr kann er unter Tausenden Genie und Held seiner Art werden bis zur Tollheit. Die meisten, die in den Tollhäusern liegen, sind Genies; nur sie sind die wenigsten: die meisten ihrer Brüder laufen frei umher.[857]

Dieser Typ des ‚reichen' Genies ist bei Herder von Beginn an prekär. Denn einer schlagseitigen Anlage können auch Vorbilder nicht aufhelfen, ihr Einfluss wird die pathologische Tendenz nur noch – im Extremfall bis zum Wahnsinn – steigern.[858] Dagegen setzt er das noch viel seltenere ‚tiefe' Genie, das „stark in seinem Ich" existiere.[859] Auf ein solches stabiles Fundament gestellt, kann es auch Vorgänger als Beförderung und nicht Bedrohung seiner Individualität erfahren.[860]

Nur wenn der Geist, wie Herder mit expliziter Bezugnahme auf Young festhält, „aus dem Genie in das Genie spricht", kommt es zu einer spontanen Übertragung, die nicht wie der Blitz vernichtend wirkt,[861] sondern belebend „wie der Elektrische Funke sich mittheilt".[862] Die Bedeutung dieses Modus der direkten Korrespondenz belegt noch *Diderots Versuch über die Mahlerey*, der 1799 in den *Propyläen* erschien. Am Ende des ersten Teils dankt die Herausgeber-/Übersetzerfigur

856 Herder: Uebers Erkennen und Empfinden, S. 257.

857 Herder: Uebers Erkennen und Empfinden, S. 257.

858 Zu Herders Funktionalisierung von Rousseaus Devianz-Argument vgl. Osinski: Shakespeare als Sophokles' Bruder?, S. 174, die das Abweichen und die Hypertrophie als Symptom des eigentlich Undichterischen sieht: „Das Genie oder der wahre Dichter als Typus können nicht deviant sein, sie spiegeln Wahrheit."

859 Herder: Uebers Erkennen und Empfinden, S. 257: „Hohes Ideal der Menschheit! aber es kann nicht oft existieren."

860 Vielmehr scheint dieser Typ des Genies, sich auf das andere zu übertragen. Vgl. Herder: Uebers Erkennen und Empfinden, S. 256: „Er hat nur seine ihm ähnliche Situationen, auf denen er aber lange ruhet und seine Seele ihnen einzuverleiben scheinet."

861 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur II, S. 205, betont, dass es „gefährlich ist, als ein zweiter Prometheus, den Elektrischen Funken vom Himmel selbst zu holen". Zur Entschärfung dieser Bedrohung durch die Erfindung des Blitzableiters vgl. auch Schings: Im Gewitter gesungen. Zum Zusammenhang bei Young siehe Dehrmann: Elektrische Inspiration, S. 254–257.

862 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur II, S. 204.

dem „abgeschiednen Gegner“[863] dafür, „daß du uns veranlasstest zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern, und wieder kühl zu werden“.[864] Der Text wird noch vom hochklassischen Goethe als Medium konzipiert, um mit einem Autor ins Gespräch zu kommen:[865] „Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen.“[866] Auf eine solche mittelbare Anregung, eine nur passive Vererbung im Medium des Werks zielt bereits Herder. Ist man nämlich „selbst Genie, so kann man durch Proben die meiste Aufmunterung geben, und den schlafenden Funken tief aus der Asche herausholen, wo ihn der andre nicht sucht“.[867]

Es gibt für Herder damit vor allem zwei Arten, das Genie zu erwecken:[868] Durch das weiterreichen des Funkens im Medium der Werke und durch die kollektive Bildung kleiner Umwelteinflüsse nach dem Muster der *petit perceptions*.[869] Die genialische Anlage wird davon aber nur befördert, nicht erzeugt; sie bleibt „angebohrne Naturart“.[870] Damit wird die Frage nach der Herkunft des Genies zu einer heiklen. Es ist wohl wenig überraschend, dass Herder für die Gattung des Menschen aus theologischen[871] und für die zugehörigen Individuen aus naturkundlichen Gründen[872] keine *generatio spontanea* annehmen konnte.[873] Zugleich schien sich aber das unregelmäßig, sogar sporadisch erscheinende Genie einer einfachen naturkundlichen Logik der Vererbung von Eigenschaften nicht zu fügen. In gewisser Weise wird die Spontangeneration,[874] jene Form des ungezeugten Erscheinens

863 P I.2, S. 3.

864 P I.2, S. 44.

865 Es ist dabei ganz unproblematisch, wenn der Gesprächspartner bereits verstorben sein sollte, weil er doch in jedem Fall abwesend ist.

866 P I.2, S. 44.

867 Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur II, S. 204.

868 Man darf dabei freilich nicht übersehen, dass schon Herder selbst Genie sowohl als Eigenschaft und Pose bzw. Haltung zugleich begriffen hat. Vgl. Herder: Ueber die neuere Deutsche Litteratur II, S. 203: „Je mehr Seelenkräfte der Weltweise herzählet, die zum Genie gehören; je mehr Ingredienzien er in diesem Salböl der Geister antrift, je mehr kann ich zweiflen, ob mir nicht eine davon entging: und niemand war groß, der an seiner Größe zweifelte, und jemand höher, als sich, schäzzte. Je feiner die Regeln sind, die du aus der Natur des Genies herleitest: desto furchtsamer wird der Versuch, der sich endlich nichts höhers vorsezt, als Fehlerlos zu seyn.“

869 Siehe Leibniz: Neue Abhandlungen, S. 10. Zu Herders Bezug auf die Leibniz’sche Kategorie vgl. Dreike: Herders Naturauffassung, S. 19 f. Zur ästhetikgeschichtlichen Bedeutung der *petites perceptions* vgl. Simon: *Petites perceptions* und ästhetische Form.

870 Herder: Vom Erkennen und Empfinden, S. 76.

871 Die Herkunft des Menschen ist für Herder auf Gott zurückzuführen. Vgl. Herder: Älteste Urkunde, S. 128. Dazu auch Nisbet: Herder and the Philosophy, bes. S. 216–218.

872 Hier bewegt sich Herder in der Nähe epigenetischer Vorstellungen. Vgl. etwa Irmscher: Aspekte der Geschichtsphilosophie, bes. S. 39–47.

873 Zur Spontangeneration vgl. Harris: Things Come to Life.

874 Dass man die Entstehung von Leben unter dem Mikroskop beobachten konnte, übte eine immense Faszination aus. Vgl. etwa Goethe an Charlotte von Stein, 27.6.1785, GBr 6.1, ‚S. 71: „Mein Mikroscop bring ich mit, es ist die beste Zeit die Tänze der Infusionsthiergen zu sehen.“ Siehe

lebender Organismen, die der Entstehung und Entwicklung der Gattung des Menschen nicht ohne weiteres zugestanden werden kann,[875] zur viablen Option für die Erklärung der Herkunft wahrer Dichter. Wieder einmal prägt Young die dafür entscheidende Metapher: Für ihn ist das Original „of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of Genius; it *grows*, it is not *made*: *Imitations* are often a sort of *Manufacture* wrought up by those *Mechanics*, *Art*, and *Labour*, out of pre-existent material not their own."[876] Eingehegt werden darin auch die sonst wuchernden Einflusstheorien. Das Original wird nicht gemacht, es erscheint – und zwar spontan. Im Unterschied aber zur um 1800 auch als Kollektivprozess entworfenen *generatio aequivoca*[877] wächst es pflanzenartig aus der Wurzel des (allgemeinen) Genies. Das Bild bemüht damit wieder ein Szenario der Vererbung. Sämtliche Originaldichter teilen darin eine Genealogie, sie sind verbunden in den unterirdischen Verästelungen, die nun keinen Stammbaum mehr bilden, sondern ein Myzel.[878] Deutlich stellt das Bild die Verwandtschaft aus, was es aber nicht erklärt, ist die Art der Zeugung.

Einen Hinweis gibt der Nachsatz, der das Original mit Emphase von den Nachahmern absetzt. Denn während letztere als Produkte von „*Art*, and *Labour*, out of pre-existent material" erscheinen, ist die Substanz der Dichter „their own". Darin ist mehr angesprochen als der einfache, wenn auch weitreichende Grundsatz, dass „Nichtorganisches […] nie organisch werden" kann;[879] entworfen wird keine Fortzeugung,[880] sondern eine Selbstentäußerung. Beide sind nach Herder sichtbare Wirkungen einer Kraft, getrennt durch einen graduellen Unterschied, der hier entscheidend wird:

---

auch Goethe: Infusions-Tiere, MA 2.2, S. 563–580. Dazu Wyder: Goethes Naturmodell, S. 191–195. Zum größeren Zusammenhang der organischen Elementarsysteme bei Goethe, Oken und Schelling vgl. Köchy: Ganzheit und Wissenschaft, S. 115–118.

875 Noch Oken: Zeugung, S. 15 f., bemerkt wie „ungereimt, ja wie gottesläugnerisch es sei, irgend ein thierisches Wesen aus der Gährung oder gar dem Staube und Wasser entstehbar anzunehmen".

876 Young: Conjectures, S. 12.

877 Oken: Zeugung, S. 19, nimmt eine spektakuläre Umkehrung der Infusorientheorie vor. Das Erscheinen der Infusionstierchen verweise nicht auf ihr Entstehen „aus unorganischen Stoffen". Da er in seinem Experiment ihr Auftauchen mit der „Verschwindung des Fleisches" korreliert, folgt für ihn „nothwendig, daß dieses aus jenen Geschöpfen besteht, daß das Fleisch durchgängig nichts anderes ist, als die Verbindung der Millionen Infusorien selbst, die bei der Gährung aus dieser Verbindung treten". Was man in der Gärung daher beobachten könne, sei nicht Genese, sondern „*Katagenesis.*"

878 Angeregt wird darin auch die Vorstellung eines Myzels oder Rhizoms, das etwa Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, betonen.

879 Oken: Zeugung, S. 15. Dort wird auch deutlich, dass sich Oken damit dezidiert gegen die Vorstellung einer Spontangeneration aus Staub und Wasser richtet.

880 Young beschreibt eben keine „Fortpflanzung des Genies", wie Hahne: Essayistik als Selbsttechnik, S. 193, meint, sondern einen neuen Austrieb derselben Pflanze.

> Präformierte Keime, die seit der Schöpfung bereit lagen, hat kein Auge gesehen; was wir vom ersten Augenblick des Werdens eines Geschöpfs bemerken, sind wirkende *organische Kräfte*. Hat ein einzelnes Wesen diese in sich: so erzeugt es selbst; sind die Geschlechter getheilt, so muß jedes derselben zu Organisation des Abkömmlings beitragen und zwar nach der Verschiedenheit des Baues auf eine verschiedene Weise.[881]

Wie um Youngs Wahl der Pflanzenmetapher zu erläutern, hält Herder gleich anschließend fest: „Geschöpfe von Pflanzennatur, deren Kräfte noch einartig aber desto inniger wirken, haben nur einen leisen Hauch der Berührung nöthig, ihr Selbsterzeugtes zu beleben."[882] Wer ‚einartige', aber innig wirkende Kräfte besitzt, wird aus sich schöpfen können, nicht weil er primitiver als die höheren Organismen funktioniert, sondern weil er – die doppelte Metaphorik konsequent weiterführend – keiner Befruchtung von außen bedarf, weil er wie das ‚tiefe' Genie „stark in seinem Ich" existiert.[883] Daher zeigt sich auch im vegetabilen, selbstzeugenden Genie nicht Epigenesis, „nach der die Glieder von außen zuwüchsen":[884] Es ist Genesis,[885] „eine Wirkung innerer Kräfte", die sich die Keime „zubilden, in der sie sich sichtbar machen sollen".[886]

Es zeigt sich darin ein bemerkenswertes Unentschieden zwischen naturkundlichen, mythologischen und theologischen Begründungsszenarien, die angerissen, untereinander kombiniert, bisweilen miteinander verschnitten werden, sich aber nicht konsequent durchführen lassen. Gerade in dieser Unbestimmtheit konturiert sich ein der allgemeinen Genealogie der Menschheit enthobener, darin emphatisch individuell werdender Schöpfer,[887] der seine Werke in Analogie zu den Prozessen der Biologie entäußert, gebiert. Von diesem Autor-Werk-Komplex geht nun die gemeinsame Herausforderung aus, auf die um 1800 die Urheberrechtsdebatte und die kollektivautorschaftlichen Versuche ganz unterschiedlich reagieren werden. Denn die Originalverfasser bringen in diesem von protobiologischen Theo-

881 Herder: Ideen zur Philosophie I, S. 274.

882 Herder: Ideen zur Philosophie I, S. 274.

883 Herder: Uebers Erkennen und Empfinden, S. 257. Ein solcher Dichter „hat nur seine ihm ähnliche Situationen, auf denen er aber lange ruhet und seine Seele ihnen einzuverleiben scheinet". (ebd., S. 256)

884 Herder: Ideen zur Philosophie I, S. 275.

885 Vgl. Michler: Kulturen der Gattung, S. 206–208.

886 Herder: Ideen zur Philosophie I, S. 275.

887 Die Selbstschöpfung nach äußerer Anregung ist eine von Herder schon früh erprobte Gedankenfigur. So propagiert Herder: Problem, S. 39 die „Logik als Metaphysik". Wenn diese „mir meine Seele gleichsam als den Geist zeigt, aus dem eine Wissenschaft mit allen ihren Fehlern, Reichthümern etc. geflossen ist: so kann es nicht fehlen, daß, wenn eine Feder in mir liegt, sie hiedurch aufgeweckt werde, daß ich mich gleichsam an meiner eigenen Seele zu Gott und Philosophen schaffe".

remen regierten literarischen Dispositiv Werke hervor, die weder in gewöhnlicher Weise durch *imitatio* oder *aemulatio* auf die Vergangenheit gerichtet, sondern situativ entstanden und prospektiv-biographisch auf sie selbst als Autoren bezogen sind. Indem diese Texte nun ohne den spezifischen Bezug auf ihren Schöpfer nur Schrift wären,[888] erweisen sie sich als nachdrücklich *eigene Werke*. Die Vorstellung des geistigen Eigentums, auf die freilich auch die Verrechtlichung von 1837 zurückgreift, ist nicht die Grundlage für ein Urheberrecht, das Autor und Werk koppelt. Urheberrecht und geistiges Eigentum sind vielmehr die Emanationen einer viel grundlegenderen Konzeption, in der das Werk und der Autor auf eine geteilte Substanz zurückgeführt werden, sie sind relational aufeinander bezogen in einer Poetik der Entäußerung. Für produktive Kollaboration und autorschaftliche Kollektivität ist in dieser engen Struktur kein Platz mehr.

Die erst um 1800 erscheinende Rede vom geistigen Eigentum soll freilich den Text in erster Linie vom Manuskript entkoppeln, auf dem er materiell fixiert ist.[889] Dabei macht aber die Linie, die sich von „the vital root of Genius“[890] über den daraus hervorgewachsenen Autor zum Werk, das er „aus sich herausbringt“,[891] ziehen lässt, deutlich, dass es sich hier um Transformationen oder Metamorphosen[892] derselben Substanz handelt, dass also konzeptionell das geistige ein körperliches Eigentum meint. Bemerkenswerterweise formuliert Linguet ziemlich deutlich, was den Diskurs mehr oder weniger subkutan prägt, wenn er Entstehung und auch Verbesserung von Werken nur der „väterlichen Hand“ zugestehen will.[893] Mit dem Vater ist hier aber nicht einfach die lebenswissenschaftliche Position des Samenspenders bezeichnet, sondern der göttliche Schöpfer, der *pater familias*, wenn nicht *pater noster* der Werke, der zugleich Inhaber der *patria potestas* ist. Denn das Werk bleibe stets, wie „es die Macht ließ, die ihm das Daseyn gab“.[894] Dieses Bild überträgt auf den Bereich der Literatur, was etwa im Badischen Landrecht von 1809, das eine Adaptierung des Napoleonischen *code civil* darstellt, in dem Verhältnis von Vätern und Kindern geregelt wurde. Auch das Gesetz privilegiert dabei alle Formen leiblicher Übertragung, indem Kinder als „Abkömmlinge“ gefasst werden.[895] Als Derivationen sind sie dauerhaft „der Elterlichen

888 Das wäre das Produkt der Schriftsteller, das bis dahin gar nicht besonders schützenswert erschien.

889 Diese Annahme ist am Ende des Jahrhunderts verbreitet, aber gewiss nicht allgemein akzeptiert. Eine solche Trennung von „Materie des Buches“ und „Geistes-Eigenthum“ erscheint etwa Reimarus: Der Bücherverlag, S. 384 f., als „metaphysische[ ] Spizfündigkeit“.

890 Young: Conjectures, S. 12.

891 Linguet: Betrachtungen, S. 48.

892 Daraus ergibt sich auch eine gewisse Nähe zwischen Youngs Pflanzenmetaphorik und Goethes späteren Überlegungen zur Urpflanze. Zu Goethes *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* von 1790 vgl. auch Bies: Im Grunde ein Bild, S. 162–182.

893 Linguet: Betrachtungen, S. 34.

894 Linguet: Betrachtungen, S. 34.

895 Code Napoléon, S. 254, § 914. Das Badische Landrecht privilegiert damit die ‚natürlichen‘ Kin-

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

Gewalt“ unterworfen: „Ein Kind, welches Alters es sey,“ bleibt unter der elterlichen Gewalt bis zur Volljährigkeit, wobei „der Vater alle diese Gewalt aus[übt]“.[896]

Wenn es Zufall sein sollte, dass der Abschnitt über das „Schrift-Eigenthum“[897] direkt auf jenen folgt, in dem das dauerhafte, von einem ‚Vater‘ (*pater familias*) auf den nächsten übergehende „Familien-Eigenthum oder Stammgut“[898] behandelt wird, dann ist es ein bezeichnender. Denn einmal mehr drückt sich darin die Affinität von Familien- und Werkrecht aus. „Das Schrifteigenthum“ ist aber nicht nur für die Proponenten einer Poetik der Entäußerung, sondern ganz offensichtlich auch für die ‚goethezeitlichen‘ Juristen ein komplizierter Fall, denn es „erstreckt sich nicht nur auf die Handschrift, sondern auch auf deren Inhalt“.[899] Das Manuskript ist damit Spur der Hand und zugleich Spur des Geistes. Darin ist bereits die problematische Rolle des Schreibers angesprochen, der zwar Manuskripte, aber keine Werke erzeugt. Das Gesetz betont das in einem anderen Kontext, der keine minder prekäre Verbindung von Eigenhändigkeit und Eigentum des Geschriebenen offenbrat: „Diejenige, deren Handschrift zur Niederschrift des Inhalts eines lezten Willens benuzt worden ist, können aus solchem keinen Gewinn ziehen.“[900] Außerhalb des erbrechtlichen Zusammenhangs bleibt diese Unterscheidung allerdings implizit, und es wird schnell deutlich, dass das Urheberrecht zunächst vor allem auf eine Sortierung des bereits sehr gespannten Verhältnisses von Autoren und Verlegern zielt. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass der Verfasser als Eigentümer figuriert. Die Konsequenz dieser Prämisse ist: Wenn er „eine Handschrift zum Abdruck für eigenen Verlag hingibt, begibt [er] sich damit des Eigenthums in keinem Stück“.[901] Hier kommt die Unterscheidung zwischen Spur der Hand und Spur des Geistes wirklich zum Tragen, denn die beiden fallen mit dem Verlagsvertrag auseinander. Der Verleger wird Herr über die Form, er wird Eigentümer der Handschrift und darf daher „den Abdruck im Aeussern nach seinem Belieben einrichten, aber am Inhalt nichts mindern noch mehren“.[902] Die Konsequenz ist aber gerade keine Trennung der ideellen und materiellen Sphären. So betont das Landrecht: „Der Erwerb eines Abdrucks macht den Erwerber nur

der entschieden, wenn es auch unterschiedliche Arten der Einbeziehung von außerehelichen oder fremden Kindern in die Familienrechte (darunter nicht zuletzt das Erbrecht) vorsieht.

896 Code Napoléon, S. 98, § 371–373.

897 Code Napoléon, S. 161.

898 Code Napoléon, S. 157.

899 Code Napoléon, S. 161, § 577 d b; und „es enthält daher das Recht über die Vervielfältigung durch Abschrift oder Abdruck nach Gutfinden zu verfügen“.

900 Code Napoléon, S. 352, § 909 a.

901 Code Napoléon, S. 161, § 577 d d. „Wer sie zum Verlag des Uebernehmers unentgeldlich oder gegen einen bedungenen Preis hingibt, der tritt dadurch da Eigenthum an der Handschrift ganz ab, und *beschränkt* sein Eigenthum am Inhalt durch das Verlagsrecht.“ Vgl. auch Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 457.

902 Code Napoléon, S. 162, § 577 d e.

zum Eigenthümer des einzelnen Stücks, nicht aber seines Inhalts, er kann also keinen Nachdruck desselben veranstalten ohne Bewilligung des Verfassers und Verlegers."[903] Es soll hier nicht noch einmal betont werden, dass der Leser nur das Buch, aber nicht den Inhalt erwirbt, sondern darauf hingewiesen sein, dass der Käufer in dieser Version das erwirbt, was der Verleger (materielles Buchexemplar als mediale Übersetzung der Handschrift), nicht aber das, was der Verfasser (Inhalt) gemacht hat. Dennoch ist für einen Nachdruck das Einverständnis beider nötig. Mehr noch: „Verfasser und Verleger können ihr Eigenthumsrecht nur so weit geltend machen, als sie auf dem Abdruck ihren Namen angegeben haben. Ist nur einer allein genannt, so übt dieser die Rechte Beeder allein."[904] Die Kollektivität von zumindest Verleger und Verfasser, wenn nicht auch von Textform und Inhalt, drückt sich nicht zuletzt darin aus, dass sie füreinander bei der Ausübung ihrer geteilten Eigentumsrechte einstehen können. Was sie, gemeinsam oder stellvertretend, mit ihrem Namen bezeichnen, ist aber weder die Textform noch der Inhalt, sondern ein Drittes, das aus der erneuten, entschiedenen Zusammenziehung beider entsteht und seine Bezeichnung erst erhalten muss: das Werk.

Das Werk entsteht in diesem Entwurf, unabhängig von der Art und dem Ort sowie von der Form und dem Verantwortlichen der Niederschrift, erst dann, wenn sich Verfasser und Verleger zusammenschließen,[905] um den spezifischen Inhalt in bestimmter typographischer Form zu veröffentlichen und mit einem Namen zu versehen, der erst in diesem Kontext der eines Autors sein wird. Genau in diesem Moment tritt neben die Unterscheidung von Schreiber und Verfasser diejenige von Verfasser und Autor. So ist zwar jede „niedergeschriebene Abhandlung […] ursprüngliches Eigenthum dessen, der sie verfaßt hat," allerdings nur, solange „er nicht allein aus fremdem Auftrag und für fremden Vortheil sie entwarf, in welchem Fall sie Eigenthum des Bestellers wäre".[906] Verfasser können in diesem Entwurf also ihre entäußerten Werke auch *ver*äußern, und zwar auf eine Art und Weise, dass sie nicht nur in den Besitz, sondern ins Eigentum des Bestellers übergehen. Was das heißt, führt das Badische Landrecht nicht aus, im Licht der bereits rekonstruierten diskursiven Dissoziation von Verfasser und Autor kann es aber leicht ergänzt werden: Der Auftraggeber kann dann das Werk nämlich nicht nur lesend und hantierend gebrauchen wie der Käufer eines einzelnen Exemplars, sondern er kann es tatsächlich als sein eigenes behandeln – was im Kontext des Lite-

903 Code Napoléon, S. 162, § 577 d f. Bezeichnenderweise dürfe er den Text aber „Auszugs- Umarbeitungs- oder Erklärungsweise zur Grundlage eigener Abhandlungen machen, woran ihm alsdann das Schrifteigenthum zukommt."

904 Code Napoléon, S. 162, § 577 d g.

905 Da es sich hier um Akteurspositionen handelt, können sie auch wie beim Selbstverlag in Personalunion erscheinen. Vgl. zur Selbstherausgeberschaft auch Wirth: Die Geburt des Autors.

906 Code Napoléon, S. 161, § 577 d a.

rarischen nichts anderes meinen kann, als (verantwortlicher und zugleich ökonomisch wie symbolisch nutznießender) Autor sein.

4.14 Wen kümmert's, wer schreibt? Zur Trennung von Verfasser und Autor

All diese kaum reflektierten, aber deutlich vorhandenen Zurichtungen von Verfasser und Schrift, Körper und Text machen auch deutlich, dass Autor und Werk, jene scheinbar so natürlichen und die Praktiken des Lesens und Schreibens so nachhaltig prägenden Konzepte, um die indes noch das Urheberrecht wird ringen müssen, erst aus spezifischen Komplexionen verschiedener Akteure hervorgehen, in denen bisweilen unterschiedliche Personen, Dinge und Vorstellungen zusammenfallen oder die Positionen wechseln. Erst in diesem diskursiven Framing kann das schriftstellerische Werk vom veröffentlichten Text, vom „Gemeingute der Menschheit“[907] zum geistigen Eigentum werden; so kann zugleich unerlaubter Nachdruck als Raub und unmarkiertes Zitat als Plagiat erscheinen.[908] Gerade in diesem Zusammenhang der appropriierenden Funktion von Autorschaft mit Textfälschung und -raub ist es bemerkenswert, dass sich der wirksame Schutz durch das Urheberrecht auf Lebenszeit an die Voraussetzung knüpft, „daß der wahre Name des Verfassers auf dem Titelblatt oder unter der Zueignung oder Vorrede angegeben ist“.[909]

907 Es ist dies ein zentrales Argument der Befürworter des Nachdrucks. Ausgeführt wird es etwa in der polemischen Kommentierung von der durch August von Kotzebue im Namen der deutschen Buchhändler verfassten *Denkschrift über den Büchernachdruck*, die 1815 ohne Orts- und Verlagsangabe unter dem Titel *Denkschrift gegen den Büchernachdruck. Den am Wiener Congresse versammelten Gesandten von einer Deputation der Leipziger Buchhändler überreicht, mit Berichtigungen der darin aufgestellten irrigen Ansichten von einem Oesterreicher* erschienen ist: „Wer etwas öffentlich vorträgt, theilt etwas mit, und die Betheilten können mit Wahrheit nacherzählen und nachschreiben, so viel sie davon behalten haben. […] Wer sich mit Wahrheit seine Worte nicht will nachsagen, nachschreiben, nachdrucken lassen, muß nicht öffentlich reden […]. Was durch Schenkung oder Verkauf zum Gemeingute der Menschheit gemacht worden ist, läßt sich nicht mehr auf individuelle Eigenthumsrechte zurück führen“ ([Anonymus:] Denkschrift, unnummerierte Anm. S. 20). Auch Reimarus: Der Bücherverlag, S. 412 f., der ein prinzipielles geistiges Eigentum kritisch betrachtet, hofft von „dem Edelmuthe der Schriftsteller“, „daß sie die Billigkeit haben werden, nicht zu viel zu begehren, sondern mit dem, was sie schon geniessen zufrieden zu seyn, und daß sie es vielmehr gern sehen müssen, wenn ihre zum Nuzzen der menschlichen Gesellschaft bestimmte und unentbehrliche Werke durch vielfache Vervielfältigung je mehr je lieber ausgebreitet, und dadurch, bei allen künftigen Revoluzionen des Erdbodens, dem Untergange desto sicherer entrissen werden“.

908 Vom „Konzept des Autors als Originalschöpfer“ und seiner „Einsetzung als Rechtssubjekt“ nimmt dann die Rede von Plagiat und Diebstahl des geistigen Eigentums seinen Ausgangspunkt. Vgl. Reulecke: Fälschungen, S. 7.

909 *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 166, §. 7.

Darin tritt jene entscheidende, weniger konzeptionelle als diskursive Bruchlinie zutage, die kollektive Autorschaft um 1800 zugleich ermöglicht und verhindert. So wird eine Poetik der Entäußerung, die auf der kontinuierlichen Vermittlung zwischen Verfasser und Autor-Werk in der leiblichen Spur beruht, unterlaufen durch die Unterscheidung von nicht nur schreibendem, sondern auch konzipierendem Verfasser und repräsentierendem, bisweilen appropriierendem Autor. Während die Poetik der Entäußerung den Erfolg und die Legitimität der neuen Literatur begründet, verhindert sie zugleich die Wertschätzung kollektiver Kreativität auf symbolischer Ebene. Ermöglicht wird dieses Vergessen der Herstellungsbedingungen durch das praktische Auseinandertreten von Autor- und Verfasserschaft. In jener Geste, die wahrscheinlich der größten Machtdemonstration des hegemonialen Paradigmas individueller Autorschaft gleichkommt, kann die Pluralität des Schreibens in der autorschaftlichen Repräsentation aufgehoben werden. Indem die Texte und Paratexte des Autor-Werks die Szenarien ihres Ursprungs selbst mitteilen, darin aber die für ihren symbolischen Wert entscheidende Identität von Autor und Verfasser propagieren, verschwinden die realen Produktionsbedingungen hinter einer (faktuale und fiktionale Elemente verschneidenden) Inszenierung.[910] Diese *effigies* des Autor-Schreibens demonstrieren scheinbar den Zusammenfall von Autor- und Verfasserschaft, auf dem die Poetik der Entäußerung beruht, und sie tun dies auch deshalb mit so großem Erfolg, weil sie sich bisweilen auch auf echte oder erfundene Handschriften stützen können,[911] durch die die Logik der Spur, aus der sich die Gleichzeitigkeit von geistigem und körperlichem Eigentum am Text herleitet, zugleich begründet und bestätigt wird. In der aus Verfasser(n) und Verleger(n) emergierenden Komplexion des Werks kann die Vielfalt des Schreibens zur Einheit des Autors werden.

Gerade vor diesem Hintergrund erregt dann die konzeptionelle Aufwertung des Kollektiven, die etwa die Weimarer Kollaborationen prägt, Aufmerksamkeit. Sie ist auch deshalb widerständig, weil sie den diskursiven Bruch, der den Erfolg der individuellen Autorschaft begründet hatte, zu überbrücken anhebt. Durch Vorstellungen einer ‚harmonischen Bildung'[912] und einem ‚Ineinanderschreiben'[913] der beteiligten Akteure wird das Kollektiv bereits auf produktiver Ebene zu einer Einheit erklärt, die als Analogon des schöpferischen Individuums zu entäußerten Werken und damit zu jener Authentizität fähig ist, eine Einheit, die nicht zuletzt die Wahrnehmung einer als Kunst konzipierten Literatur prägt. Nicht nur für ein Verständnis der Funktionsweise kollektivautorschaftlicher Äußerungen, sondern

---

910 Diese Bezeichnung soll die Intentionalität der Handlung, nicht aber zugleich des inszenatorischen Effekts mitmeinen.

911 Siehe das Beispiel von Goethes Schreib-Szene oben.

912 Vgl. Goethe: [Anzeige] Propyläen (1799), S. 512.

913 Vgl. WA IV, 14, S. 98.

auch von autorschaftlichem Handeln um 1800 insgesamt ist aufschlussreich, dass diese Werke nicht unter der Vielzahl der Namen, die die Gruppe der beteiligten Akteure repräsentieren würde, zirkulieren, vielmehr entweder anonym,[914] pseudonym,[915] akronym[916] oder schlicht unter einem einzelnen herausgehobenen Namen.[917] Der Effekt ist zumindest im letzten Fall, dass dabei allen ungenannten Akteuren die Möglichkeit genommen wird, auf das Werk bezogene „Willens-Verordnungen zu machen".[918] Sie werden damit auf eine Weise „völlig mundtodt gemacht", die eigentlich unverbesserlichen Verschwendern vorbehalten ist.[919] In den übrigen Fällen des Verschiebens oder Verschleierns des Namens ist das Ergebnis zwar kein drastisches Ungleichgewicht, aber doch eine entscheidende Veränderung in den wahrnehmbaren Stimmen. Ein Kollektiv-Individuum etwa, wie es Goethe um 1800 entwirft, äußert sich eben nicht als polyphoner Chor, sondern mit *einer* Stimme.[920] Aus diesem Verhältnis wird ersichtlich, dass die ein gemeinschaftliches Werk autorisierende Kollektiv-Instanz somit nicht aus vorgängigen Entitäten zusammengesetzt ist, mithin keine für sie sprechende Vertretung darstellt. Wie das Kollektiv-Individuum selbst, dessen *agency* sich nicht in die Handlungen seiner Einzelteile aufbrechen lässt, ist auch die Schrift-Stimme, mit der es sich nur äußern kann, das Ergebnis einer Intra-Aktion.[921]

In der Fortführung dieser Logik unterliegen auch die emphatischen Kollektiv-Individuen der vom dominanten Paradigma individueller Autorschaft oktroyierten Politik des Namens. Sichtbar wird dies, wenn man das aus der engen Verknüpfung von Text-Verfasser und Autor-Werk resultierende Problem des Plagiarismus auf kollektive Textpraktiken überträgt. Fichtes einflussreiche Argumentation verortet das auch andernorts wahrgenommene Verwerfliche[922] des

914 Hier gemeint: ohne Namen.

915 Nach dem Modell der ‚W.K.F.'

916 Bspw.: Brentano/Görres: Entweder wunderbare Geschichte von BOGS; zum Zusammenhang mit den kollaborativen Produktionen der Romantik vgl. auch Rölleke: „Wie die Dioskuren".

917 Vgl. Das Modell von Goethe als ‚être collectif', nach Goethes Gespräche, Bd. 3.2, S. 839, Nr. 6954.

918 Code Napoléon, S. 132, § 513 a.

919 Code Napoléon, S. 132, § 513 a.

920 Polyphonie kann sich freilich auf zweiter Ebene einstellen, wenn Erzähler und Figuren auftreten, sich widersprechen und so Brechungseffekte erzeugen. Diese Vielstimmigkeit erscheint aber, nach Bachtin: Das Wort im Roman 1979, S. 203, stets „im Verhältnis zum wirklichen oder möglichen direkten Autorwort" – diesen doppelten Singular können auch kollektive Verfasserschaften nicht aufbrechen.

921 Vgl. Barad: Posthumanist Performativity.

922 Der Grad der moralischen Verwerflichkeit wird auch in der von Span: Joh. Christoph Adelung, S. 357, betonten etymologischen Nähe von Ausschreiber und Sklavenhändler deutlich: Das Plagiat sei „die Dieberey eines Schriftstellers und Compilators, mit welcher er fremde Druckschriften oder Manuscripte ausschreibt, und das Ausgeschriebene ohne Angabe des wahren Verfassers für seine eigene Arbeit ausgibt; wer diese Unredlichkeit, begeht, heißt Plagiarius, welches letztere

‚Ausschreibens‘[923] ausdrücklich darin, „daß der Plagiar sich eines Dinges bemächtiget, welches nicht sein ist".[924] Für Fichte ist dabei das Eigentumsverhältnis von Verfasser und Text unauflöslich und unveräußerlich. Es kann daher in seiner radikalen Zuspitzung der Vorstellung von geistigem Eigentum keine eigentlich legale und vor allem wirksame Übertragung dieser Rechte auf andere geben.[925] Jeder Eingriff in das ursprüngliche Signifikationsverhältnis, in dem Text und Autorname einander entsprechen, wird in dieser Hinsicht zum Problem.[926] Es resultiert nicht zuletzt aus der Frage, wie das in der Verfasserschaft begründete Eigentum an einem Text(-teil) überhaupt aufgegeben und auf eine andere Ins-

---

auch Menschenräuber bezeichnet". In ähnlicher Weise vergleicht bereits Scheller: Lateinisch-deutsches Lexicon II, Sp. 4764, Schrift- und „Menschendieb".

923 Vgl. auch den Eintrag in Zedler: Grosses vollständiges Universal Lexicon, Sp. 612, demzufolge „Plagiarius" oder „gelehrte[r] Dieb" „unter den Gelehrten derjenige geheißen [wird], der eines andern Sachen ausschreibet, und vor seine eigene Arbeit ausgiebet, anbey aber den rechten Autorem, woraus er seine Nachrichten und Künste gezogen, nicht nennet".

924 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 454. Fichte verschärft hier das Problem des Umgangs mit fremden Texten entscheidend. Schon die Barock-Poetiken sahen die *imitatio* im Rahmen der *exercitatio* als notwendig an, erkannten aber zugleich die Problematik vor allem des unmittelbaren Kopierens. Grimm: Literatur und Gelehrtentum, S. 165–177, behandelt das Problem der Nachahmung und bemerkt dabei: „Das totale *Ausschreiben* ist entweder eine Anfängerübung oder ein Behelfsmittel für einen unter Zeitdruck ‚arbeitenden‘ Gelegenheitsdichter. Die Fragwürdigkeit dieses Vorgehens, der diebische Charakter ist den Theoretikern bewußt" (ebd., S. 172).

925 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 458 f., räumt allerdings ein, dass man, legitim oder nicht, auch „im Namen des Verfassers" handeln könne, dabei aber nur den „Nießbrauch[ ] seines Eigenthums" übernehme.

926 Es ist wenig erstaunlich, dass Krämer: Poesie der Aufklärung, S. 446, der vor allem den „von den Autoren intendierten Funktionen der Gedichte" nachgeht, den Problemzusammenhang von individueller Äußerung und Wissensvermittlung übersieht oder jedenfalls unterschätzt. Geradezu befremdlich ist, dass für ihn jene „Gedichte Schillers und Goethes", die er dem lehrhaften Genre zurechnet, „zu einem großen Teil darauf [zielen], ethische Werte und religiöse Vorstellungen zu artikulieren, ihnen mithilfe der poetischen Form zu besonderer Dignität zu verhelfen und die angemessene Haltung der Ehrfurcht vorzuführen" (ebd., S. 447). Wenn Krämer mit Unsicherheiten in der Gattungszuordnung zu kämpfen hat und sich daher in „etwas vage[ ] Formulierungen" (ebd., S. 472) zu flüchten sucht, dann weniger aufgrund des von ihm bemerkten Innovationswillens der Autoren, als vielmehr aufgrund der autorschaftlichen Differenz, zwischen dem Lehrgedicht des frühen 18. Jahrhunderts und der lehrhaften Dichtung an seinem Ende. Krämer: Poesie der Aufklärung, S. 472, zufolge lasse „sich für beide Autoren plausibel machen […], dass sie die überlieferten Schreibmuster des Lehrgedichts gezielt umzuformen suchten, also Gedichte mit einem nur partiellen Anschluss an die Gattungstradition schreiben wollten". Er geht von einer intentionalen und gezielten Arbeit an einzelnen ‚Schreibmustern‘ aus, ohne zu bemerken, dass es um 1800 – jedenfalls am avancierten Pol des literarischen Feldes – keine (auch keine lehrhaften) Werke mehr ohne die Einbeziehung einer bestimmten Figuration ihres Autors geben kann. Es ist daher keine „angrenzende Gattung, der sich diese Gedichte nähern," und die Krämer „als philosophische Lyrik oder philosophisches Gedicht bezeichnet", sondern ein anderes Verhältnis zwischen Werk und Autor, das hier ausagiert wird.

tanz, egal ob Person oder Kollektiv, übertragen werden könnte.[927] Immerhin bemerkt bereits Georg Paul Hönns *Betrugs-Lexicon*, dass Poeten immer schon dann „betriegen", wenn sie sich Texte „zueignen und vor ihre Arbeit ausgeben, welche sie doch nicht gemacht haben".[928] Im Auseinandertreten von poetischer Arbeit und Autorschaft, die sich aus der diskursiven Verschiebung um 1800 ergibt, ist damit bereits eine immer wieder problematisch werdende Unvereinbarkeit angelegt. Denn das Eigentum an den Gedanken „überträgt sich nicht durch eine bloße Uebergabe", noch weniger „das der Form dieser Gedanken: denn diese ist, und bleibt auf immer, ausschließendes Eigenthum des Verfassers".[929] Das Unmoralische, auf das auch Hönn hinweist, besteht weniger im Akt des Kopierens als im Versuch, „fremde Arbeit" zu appropriieren, sich also „einen Nahmen zu machen",[930] der nicht der eigene ist. Kollektivität gerät damit notorisch in gefährliche Nähe zu einer Form des Raubs, der mehr und weitreichenderes meint als nur die Entwendung eines Textes, der sich potenziell auch jederzeit restituieren ließe. Sie greift ein in jene Zusammenziehung von Mensch und Text, die die juristische Sonderstellung des geistigen Eigentums begründet, und sie verdoppelt damit den Raub des Plagiars noch: Das ‚Unmoralische' an der Kollektivität besteht nicht in der Entwendung eines Textes, vielmehr in der Tilgung eines Namens.[931]

Das Problem kollektiver Autorschaft geht damit hervor aus einer spezifischen Dysfunktionalität, einer Unfähigkeit, den geänderten Verhältnissen unmittelbar zu entsprechen. Dadurch macht sie aber auch das zentrale Relais sichtbar, das die moderne Autorschaft begründet. Denn der ab 1800 dominante Diskurs beruht auf einem offenbar nur schwer wahrnehmbaren Parallelismus, bei dem die metaphysische Verknüpfung von Verfasser und Text von einer reklamierenden Verbindung von Autor und Werk überlagert wird. Aus diesem Mechanismus ergibt sich auch jene „Isolierung einer besonderen Sprache" aus der Menge der Schriftstellerei, „deren besondere Modalität es ist ‚literarisch' zu sein".[932] Foucault zeichnet mit

927 Das verweist auch auf die Frage nach den Zeichnungsberechtigten, die sich mit dem Übergang von der Handschrift zum Druck (mediologisch) verschärft. Vgl. auch Derrida: Unabhängigkeitserklärungen.

928 Hönn: Betrugs-Lexicon, S. 291–293.

929 Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 456 f.

930 Hönn: Betrugs-Lexicon, S. 168.

931 Vgl. auch Reimarus: Der Bücherverlag, S. 385. Man habe die Anschuldigung, „daß ein Schriftsteller, dem andern etwas abgestohlen habe, nur dann gebraucht, wenn jener des andern Gedanken für die seinen ausgegeben" – das meint nichts anderes, als dass nicht die Gedanken, sondern der Name gestrichen und durch einen ‚fremden' ersetzt wurde. Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit, S. 453, betont dagegen, „daß die Ungerechtigkeit nicht darin bestehe," dass der Plagiar „dem Verfasser seine Autorschaft abspreche".

932 Foucault: Ordnung der Dinge, S. 365.

der sicheren Hand eines geübten „Skitzisten“[933] die Grundzüge dieser Entwicklung nach: „Literatur unterscheidet sich mehr und mehr vom Diskurs der Vorstellungen, schließt sich in eine radikale Intransitivität ein. Sie löst sich von allen Werten, die im klassischen Zeitalter sie zirkulieren lassen konnten (der Geschmack, das Vergnügen, das Natürliche, das Wahre), und läßt in ihrem eigenen Raum alles entstehen, was dessen spielerische Verneinung sichern kann (das Skandalöse, das Häßliche, das Unmögliche).“[934] Sie beginne, sich selbst zu ihrem Inhalt zu machen, und „wendet sich an sich selbst als schreibende Subjektivität, oder sie sucht in der Bewegung, in der sie entsteht, das Wesen jeder Literatur zu erfassen, und so konvergieren all ihre Fäden zu der feinsten […] Spitze, zum einfachen Akt des Schreibens“.[935]

Diese Befreiung der (literarischen) Sprache vom Zwang des Bedeutens führt für Foucault zu jener krisenhaften „Frage Nietzsches“,[936] die er später auch in berüchtigt gewordener Weise zu seiner eigenen machen wird.[937] Sie lautet: „Wer spricht?“[938] Wenn man auch den Ursprung dieser Frage im deutschen Kontext durchaus früher ansetzen kann, so ist sie als Anzeichen einer Krise treffend charakterisiert. Foucault scheint dabei indes auf die falsche Krise zielen. Denn indem Kollektivität, die er gar nicht als Problem wahrnimmt, die Friktionen zwischen zwei sonst geräuschlos übereinander laufenden Ebenen merklich werden lässt, kann sie die eigentliche Duplizität des Diskurses sichtbar machen und die ‚black box‘[939] der Autorschaft öffnen. Kollektivität problematisiert damit eben nicht als Symptom einer Krise der Repräsentation „die Bedeutung des Wortes“, auch nicht „sein rätselhaftes und prekäres Sein“,[940] sondern – vielleicht noch grundsätzlicher – jenen Ort, aus dem es hervorgeht und in den es zurückkehrt: den schreibenden Leser, der Autor genannt und als Individuum gedacht wird. Er ist es gerade, der jener „tiefen Bewegung“ und „archäologischen Veränderung“ Widerstand entgegenbringt, in der für Foucault „der Mensch mit seiner nicht eindeutigen Position als Objekt für ein Wissen“ erscheint.[941] Das Kollektive, das auch deshalb die perhorreszierte Chimäre des Paradigmas individueller Autorschaft abgibt, weil es als

933 Vgl. die kollektive Charakterisierung im achten Brief von Goethes *Der Sammler und die Seinigen*, P. 2.2, S. 117 f.

934 Foucault: Ordnung der Dinge, S. 365 f.

935 Foucault: Ordnung der Dinge, S. 366. Mazumdar: Der archäologische Zirkel, S. 300, sieht darin die Auflösung des sprechenden Subjekts begründet.

936 Foucault: Ordnung der Dinge, S. 370.

937 Diese Frage leitet den berühmten Vortrag „Was ist ein Autor?“ ein. Dort ist es von der ‚Frage Nietzsches ‘ zum Becket-Zitat geworden, das in der korrigierten Version der Neuausgabe in dits et écrits lautet: „‚Was liegt daran wer spricht?‘“ (Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1003).

938 Foucault: Ordnung der Dinge, S. 370.

939 Vgl. Latour: Hoffnung der Pandora.

940 Foucault: Ordnung der Dinge, S. 377.

941 Foucault: Ordnung der Dinge, S. 377.

Reflexionsfigur seine notwendig zum Verschwinden gebrachte Funktionsweise sichtbar machen kann, zeigt an, dass Werke zugleich Verfasser *und* Autoren haben. Es muss die Perspektive dabei nur um ein Weniges aus der Achse ihrer Konzentrizität verschoben werden, um die Ränder der Figurationen von Verfasser und Autor sichtbar und ihr Verschwimmen als Täuschung eines flüchtigen Blicks erkennbar werden zu lassen. Im Paradigma individueller Autorschaft geht die Täuschung auf, fallen Autor und Verfasser als Ursprung entäußerter Werke in eins. Die Widerständigkeit von Kollaborationen wird in diesem Kontext insofern bezeichnend, als sie sichtbar macht, dass diese Übereinstimmung eine für die Durchsetzung der ‚neuen' Literatur notwendige Konstruktion ist. Kollektivität ist in dieser Hinsicht kein Sonderfall des Literarischen, es ist der Spiegel, der dessen Funktionsweise sichtbar macht.

Solche diastratischen Spannungen werden aber nicht nur durch kollektive Arbeitsweisen und Äußerungen, sondern auch in der juristischen Kodifikation des Autorwerks bemerkbar. Denn was das Gesetz von 1837 auch macht und was zuvor im Rahmen des Aushandlungsprozesses als entscheidendes Hindernis überwunden werden musste, ist eine Aufspaltung von privat produzierender und öffentlich signifizierender Ebene. In der Sitzung vom 12. Oktober 1837, nur wenige Wochen vor der abschließenden Einigung, gibt es nur noch einen wesentlichen Streitpunkt, der indes nichts weniger betrifft als die Änderung der ursprünglichen Absicht eines Gesetzes, das eigentlich auf die „Aufstellung gleichförmiger Grundsätze gegen den Nachdruck"[942] zielte. Wohl haben es nicht alle Beteiligten bemerkt, doch war längst schon das vor allem die Verleger bedrängende Problem unerlaubter Nachdrucke von der viel grundsätzlicheren Frage nach dem geistigen Eigentumsrecht verdrängt worden. Die Verschiebung ist keineswegs marginal, denn sie verlässt das Verlagsrecht, das sich materiell, über Papier und Schrift regeln ließ. Das Recht am Text war darin verknüpft mit dem Manuskript, das unter vertraglich geregelten Bedingungen von einem rechtmäßigen Besitzer (unerheblich, ob Verfasser, Autor oder ein Dritter) dem Verleger überantwortet wurde. Alle Verstöße gegen diese Besitzrechte wurden durch den Vertrag, das Manuskript oder die Spuren, die es auf seinem Weg hinterließ, nachvollziehbar und sanktionierbar gehalten. Das geistige Eigentum hingegen spielt sich bereits in seiner Grundlegung frei von jeglicher Materialität. Der Text wird idealisiert zu einer immateriellen Größe, für deren Existenz es letztlich unerheblich ist, ob sie eigenhändig, als Diktat oder überhaupt nicht niedergeschrieben wurde. Ein solcher Text kann daher im radikalen Sonderfall sogar ungeschrieben und doch Eigentum seines Urhebers bleiben. Obwohl diese Problemlage noch zu verworren und unbestimmt war, um sie klar sehen zu können, mussten sich die Delegationen zur Bundesversammlung bereits den daraus resultierenden konzeptionellen Herausforderungen stellen. Vor

942 Protokolle der Deutschen Bundesversammlung 1837, Separatprotokoll der 28. Sitzung, S. 782a.

allem ging es um die Frage, wie eine solche immaterielle Verbindung von Verfasser und Text herzustellen und insbesondere auch zu beglaubigen wäre.

Während die ‚Commission' im Herbst 1837 bereits ‚literarische Erzeugnisse aller Art' schützen und die preußische Gesandtschaft sogar explizit auch den „Abdruck von Manuscripten aller Art" von der „Einwilligung des Urhebers" abhängig machen will, beharrt die württembergische Gesandtschaft auf dem Standpunkt, dass der schützenswerte Gegenstand mit „Druckschriften aller Art" hinreichend bezeichnet sei.[943] Wie gravierend die konzeptionelle Differenz zunächst ist,[944] zeigt der bemerkenswerte Kompromissvorschlag auf, der einem Oxymoron nahe kommt: „Druckschriften aller Art, sowie Werke der Kunst, sie mögen bereits veröffentlicht sein oder nicht, dürfen ohne Einwilligung des Urhebers […] nicht vervielfältigt werden."[945] Die virtuelle Erzeugung der Klasse ‚unveröffentlichter Druckschriften', die noch seltener sein dürften als veröffentlichte Handschriften,[946] verweist darauf, dass hier mit Verlags- und geistigem Eigentumsrecht zwei unvereinbare Konzepte zusammengespannt werden. *Nach*gedruckt werden können eben nur *Druck*schriften, die Konzeption des Autors als Schöpfer, zu der man in der Bundesversammlung sukzessive gekommen ist, macht aber einen darüberhinausgehenden Schutz *aller* künstlerischen Entäußerungen nötig.

Dass dieses Problem nicht einfach mit der Privilegierung des schöpferischen Individuums, das zugleich Verfasser und Autor ist, gelöst werden kann, sondern dass hier tatsächlich zwei unterschiedliche Ebenen, die sich als unvereinbar erweisen werden, zusammengebracht werden sollen,[947] zeigt sich auch darin, dass es bis zuletzt offengelassen wurde, wie das geistige Eigentum an Manuskripten überhaupt reklamiert werden kann. Da das Bundesgesetz vor allem die grundsätzlichen Kompromisse formuliert, die Exekution aber den Einzelstaaten überlässt, ist hier ein Blick insbesondere in das preußische Gesetz hilfreich, das die Debatten entscheiden geprägt hat. Dort wird – *ex negativo* zwar, doch explizit – als Voraussetzung für die Anerkennung der Autorschaft bestimmt, „daß der wahre Name des Verfassers auf dem Titelblatte oder unter der Zueignung oder Vorrede angegeben

943 Protokolle der Deutschen Bundesversammlung 1837, Separatprotokoll der 28. Sitzung, S. 782h.

944 Das betont auch die präsidiale Anmerkung, Protokolle der Deutschen Bundesversammlung 1837, Separatprotokoll der 28. Sitzung, S. 782i, „daß beide Anträge einander entgegenstehen".

945 Protokolle der Deutschen Bundesversammlung 1837, Separatprotokoll der 28. Sitzung, S. 782i.

946 Vgl. Spoerhase: „Manuscript für Freunde", und die moderne Editionspraxis, insbesondere die Faksimileedition.

947 Diese Differenz versucht Hitzig: Das König. Preußische Gesetz, S. 49 f., zu nivellieren, wenn er betont, dass die „Rechtskränkung" für den Autor in beiden Fällen die gleiche sei. Nur sei „bei dem Druck der Handschrift" zugleich das Recht des Autors verletzt, zu entscheiden, ob er seinen Text überhaupt gedruckt sehen will. Hitzig geht davon aus, dass die gekränkte Instanz jeweils derselbe Autor ist, er übergeht dabei, dass der Verfasser eines Manuskriptes dieses Status in Bezug auf den Text noch gar nicht hat.

ist."[948] Der immateriellen, letztlich nur metaphysisch als Schöpfung zu bestimmenden Verbindung von Urheber und Text wird hier ein materieller Ausdruck abverlangt. Dieser ist aber gerade kein Evidenzbeweis, der sich auch nur schwer aufführen ließe. Es handelt sich vielmehr um einen öffentlichen *claim*, um einen selbst wiederum gedruckten Anspruch auf ein gedrucktes Werk.[949] Die bis auf den Adam der biblischen Genesis zurückführbare Möglichkeit der Vereinnahmung durch Benennung ist allerdings der Ebene der Autorschaft vorbehalten und bleibt derjenigen der ‚Schöpfung', der verfasserschaftlichen Herstellung verwehrt. So geraten die autorschaftlichen *claims* auf der darunter liegenden Ebene der poetischen Produktion potenziell mit den leiblichen Spuren der Niederschrift in Streit. Gerade dort, wo die körperliche Arbeit der Aufzeichnung von der geistigen Arbeit der sprachlichen Formulierung und bisweilen zugleich von jener des Entwerfens getrennt ist, wird unsicher, wem ein Text (unerheblich, ob ganz oder teilweise) zuzurechnen ist, der noch nicht mit seiner Veröffentlichung als Werk reklamiert wurde.

Damit wird deutlich, dass Autorschaft auch vom ersten deutschen Urheberrecht keineswegs als unhintergehbarer Effekt eines physischen Schöpfungsaktes begriffen wird. Die Schöpfung des Autors im doppelten Sinn ist eine, die auf dem Papier stattfindet, sie ist eine textuelle Handlung. Das Eigentumsrecht kommt dabei nämlich auf beiden Ebenen nicht eigentlich den schreibenden Verfassern, sondern ausschließlich denjenigen zu, die werkkonstitutive Autorfunktion tatsächlich ausüben, die mithin öffentlich als ‚Vermehrer' auftreten.[950] Die preußische Variante des zunächst auf ein Nach*druck*-, später auf ein allgemeines Nach*ahmungs*verbot zielenden Gesetzes nimmt folgerichtig als schützenswerten Gegenstand eine veröffentlichte Schrift (wiederum im Singular, der so häufig verwendet wird, dass es als Zeichen verstanden werden muss) an, die mit dem ‚wahren Namen des Verfassers' bezeichnet ist.[951] Zwar genießen auch pseudonyme oder anonyme Schriften Schutz, allerdings einen nur auf fünfzehn Jahre beschränkten, der zudem als Kredit fungiert. Denn zunächst vertritt der Verleger den Autor in der Wahrnehmung seiner Schutzrechte, die aber verfallen, wenn nicht vor Ablauf der verkürz-

948 *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 165–171, hier S. 166, § 7. Fehlt eine solche explizite Nennung, kann der Verleger das Recht zum Schutz des Eigentums übernehmen, es wird aber dabei die Schutzfrist verkürzt. Preußen hat dies bereits in der 19. Sitzung vom 13.7.1837 formuliert. Vgl. Protokolle der Deutschen Bundesversammlung 1837, S. 536.

949 Nicht thematisiert wird hier die Möglichkeit, dass bereits der erste Druck ein Plagiat sein könnte, wenn der Veröffentlichung ein fremdes Manuskript zugrunde liegt.

950 Vgl. Starobinski: Gute Gaben, schlimme Gaben, S. 19: „Die wahre Autorität ist die Tat eines ‚auctors' (Vermehrer, woraus die neueren Sprachen den Autor gemacht haben)." Daher ist die Gebärde des Gebens, der Wohltat „offensichtlich mit dem ‚göttlichen Königtum' verbunden".

951 Vgl. *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 166, § 7.

ten Schutzfrist die Autorschaft öffentlich reklamiert wird. Der Modus, in dem das geschieht, verweist darauf, dass auch hier Autorschaft bereits entschieden als textuelle Funktion gedacht wird: Die Reklamation hat „vermittelst eines neuen Abdruckes, oder eines neuen Titelblattes für die vorräthigen Exemplare“ zu erfolgen, durch die der Name in der seither geläufigen Autor-Werk-Aggregation „bekannt gemacht“ werden muss.[952]

Dieses Auseinandertreten von Verfasserschaft und Autorschaft ist damit der die Literatur seit ihrer Modernisierung im 18. Jahrhundert entscheidend prägende Zwiespalt. Kollektivität bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht nur eine prekäre Praxis des Schreibens und eine schwierige Sonderform der ‚Werkherrschaft‘, sie kann durch die Widerstände und Friktionen, die ihr Erscheinen um 1800 begleiten, auch zur Reflexionsfigur werden, durch die sich diese wesentlichen Funktionsweisen der erneuerten Literatur sichtbar machen lässt. Die wichtigste dieser Funktionen ist wohl mit dem Auseinandertreten von (kollaborativen oder einsamen) Praktiken des Schreibens und (kollektiver oder individueller) Autorschaft bezeichnet, die sich tatsächlich zueinander wie zwei übereinandergelagerte Ebenen verhalten.

952 Vgl. *Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, 11.6.1837, Gesetz-Sammlung 1837, S. 166, § 7.

5. AUTORSCHAFT, KOLLEKTIV

Der Haruspex steckte einst sorgfältig den sakralen
Bezirk ab. Dies ist das Profane, dies das Heilige.
(Michel Serres)[1]

5.1 Ein Toter und ein Überlebender: Die zwei Körper des Autors

Am 22. März 1832 ereignete sich etwas Bemerkenswertes: Um die Mittagszeit wurde von dem behandelnden Arzt Carl Vogel ein „ungemein sanfter Tod" festgestellt.[2] Penibel verzeichnete er davor über Tage hinweg die Veränderungen des Atems, er notierte die Stuhlgänge und die Schweißausbrüche, die den verscheidenden Körper plagten; er berichtet auch von den ausgeführten Behandlungen, die nur noch Linderung, aber keine Heilung mehr bringen konnten; und er setzt zuletzt die Szene des Todes eindrücklich ins Bild. Der Verstorbene, den die Umstehenden „bequem in die linke Ecke des Lehnstuhls" gedrückt sehen konnten, war niemand anderes als „*Goethe*".[3]

Doch wer ist hier gestorben? Wer ist dieser in den Lehnstuhl gedrängte Körper? Und was will es heißen, dass der Arzt den Weimarer geheimen Rat schlicht ‚Goethe' nennt? Diese Fragen lassen sich stellen, ohne dem Arzt und seinem akribischen Arbeitsbericht zu widersprechen. Gewiss ist hier vom Tod einer Person die Rede, aber auch von einer, die noch in einem medizinischen Fachblatt ganz ohne Vornamen, Wohnort oder Beruf hinreichend in diesen zwei Silben bezeichnet ist. Die im Kontext des bürgerlichen Namenssystems auffällig verkürzte Bezeichnung benennt diesen hingeschiedenen Körper aber offenbar mit ausreichender Genauigkeit, nicht nur für die Angehörigen, sondern auch für das lesende Publikum des *Journals der practischen Heilkunde*. Dass dieser Name aber seine Bezeichnungsfunktion so problemlos ausüben konnte, liegt gerade nicht an der im Lehnstuhl verschiedenen „physische[n] Natur".[4] Denn sie gehört zwar einem „Heros", indes nicht einem des Krieges, sondern einem „der teutschen Geisterwelt" an.[5] Was das von Vogel gezeichnete Bild, das einer textuellen Totenmaske gleichkommt,[6] damit deutlich vorführt, ist eine Doppelgestalt, die hier vielleicht zum

1 Serres: Die fünf Sinne, S. 454.

2 Siehe dazu den zeitnah veröffentlichten Bericht von Vogel: Die letzte Krankheit Goethe's, S. 18.

3 Vogel: Die letzte Krankheit Goethe's, S. 18.

4 Hufeland: Nachschrift, S. 31.

5 Hufeland: Nachschrift, S. 30.

6 Die Totenmaske wird ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert vom Hilfsmittel zur Erstellung von *effigies* zum eigenständigen ästhetischen Objekt, das dem Gedenken und bisweilen auch der Ver-

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

ersten Mal in dieser Deutlichkeit sichtbar wird. Denn indem Vogel den leblosen Körper mit dem Label ‚*Goethe*' versieht,[7] betont er auch, dass die damit verbundene Autorschaft noch über den Moment hinaus bestehen bleibt, in dem der im Lehnstuhl sitzende Verfasser zum Leichnam geworden ist. Die Sterbeszene zeigt mehr als einen Tod, sie zeigt zwei Körper zugleich, einen physischen und einen virtuellen, den eines Verfassers und den eines Autors. Sie entspricht damit weitgehend dem mittelalterlichen Aufbahrungsritual der englischen Monarchen. Auch hier konnte man einen verstorbenen König sehen, „naked or in his winding sheet, [...] whereas the regalia were reserved for the effigy, the true bearer of royal glory and the symbol of a Dignity ‚which never dies.'"[8] Ein Endliches und ein Unendliches werden hier sichtbar – und treten auseinander.

Der Moment des Todes ändert an dieser Doppelgestalt nichts, er macht lediglich sichtbar, dass der König immer schon ‚zwei Körper' hatte, die ganz unauffällig miteinander verbunden, ineinander verschlungen waren. Genau das scheint auch für den Autor gelten zu können, jedenfalls wird es von Vogel ins Bild gesetzt und anschließend in einer Nachschrift von Christoph Wilhelm Hufeland auch thematisiert. Während der praktische Arzt die Leiden des physischen Köpers minutiös verzeichnet, führt die kurze Nachschrift etwas ganz Anderes vor. So sei Hufeland

> nie ein Mensch vorgekommen, welcher zu gleicher Zeit *körperlich und geistig* in so hohem Grade vom Himmel begabt gewesen wäre, und auf diese Weise in der That das Bild des vollkommensten Menschen darstellte. Aber nicht bloss die Kraft war zu bewundern, die bei ihm in so ausserordentlichem Grade *Leib und Seele* erfüllte, sondern mehr noch das herrliche *Gleichgewicht*, was sich sowohl über die *physischen als geistigen* Funktionen ausbreitete, und die *schöne Eintracht*, in welcher *beides vereinigt* war, so dass keines, wie so oft geschieht, auf Kosten des andern lebte, oder es störete.[9]

In der Harmonie dieses ‚vollkommensten Menschen' erscheint der Tod des physischen Körpers zuletzt als entscheidende Störung. Die geläufige, aber dennoch außerordentliche Folge ist, dass das, was vor allem seinen ‚geistigen Funktionen'

---

ehrung der Verstorbenen diente. Da die Maske als „das letzte Bild des Menschen" (Benkard: Das ewige Antlitz, S. XXXVIII) von einer von einer „metaphysischen Aura" umgeben war (Richter: Der phantasierte Tod, S. 208), stellte sich auch die Frage ihrer Authentizität mit besonderer Vehemenz. Vgl. Regener: Physiognomie des Todes, S. 53 f., und ausführlicher Regener: Tod und Maske. Die ärztliche Beschreibung übernimmt hier die damit diskursiv verknüpfte Funktion, einen letzten – authentischen – Blick auf den Hingeschiedenen und sein Hinscheiden zu ermöglichen.

7 Vgl. Niefanger: Der Autor und sein Label.

8 Kantorowicz: The King's Two Bodies, S. 424.

9 Hufeland: Nachschrift, S. 31, Hervorhebung D. E.

zugerechnet werden muss, nämlich sein ‚Werk',[10] noch über die körperliche Existenz des Urhebers hinaus funktionsfähig bleibt. Mehr noch: An Goethes Werk wurde sogar noch nach seinem Tod weitergearbeitet, es wurde (freilich aus den nachgelassenen Manuskripten) vermehrt, dabei wurde kompiliert und es wurde sogar postum weiter jene ‚letzte Hand' angelegt, die die Werkausgabe zur Repräsentation eines Dichterlebens machte. Es stellte sich darin der unwahrscheinliche Fall ein, dass diese postumen Eingriffe ‚fremder' Hände – und Köpfe – ohne entscheidende Auswirkung auf die Funktionsweise des kontrahierten Namens ‚Goethe' geblieben sind.

Angezeigt ist darin, dass der physische Leib des Verfassers und der virtuelle Leib des Autors über den Namen aufeinander bezogen, aber deshalb nicht auch identisch sind. Die Existenz des ‚Autors' als Doppelgestalt folgt damit wiederum dem Modell des regierenden Monarchen:

> [T]he King has in him two Bodies, *viz.*, a Body natural, and a Body politic. His Body natural (if it be considered in itself) is a Body mortal, subject to all Infirmities that come by Nature or Accident, to the Imbecility of Infancy or old Age, and to the like Defects that happen to the natural Bodies of other People. But his Body politic is a Body that cannot be seen or handled, consisting of Policy and Government […].[11]

Die Defekte, die Vogel aufgezeichnet hat, waren in dieser Hinsicht dieselben, die auch „the natural Bodies of other People" heimsuchen. Am 22. März 1832 ereignete sich damit nur ein halber Tod. Es starb dieser natürliche Körper, um das Fortbestehen eines virtuellen Leibes sichtbar zu machen, dessen Regierungsgeschäfte noch nicht abgeschlossen waren. Diesem Überlebenden soll das folgende Kapitel nachgehen.

5.2 Autor-Werk-Aggregation

Das Fortbestehen der Autorschaft über den Tod des Verfassers hinaus knüpft sich entscheidend an ein bestimmtes Verhältnis zum Werk. Einer von der Erneuerung der Literatur im 18. Jahrhundert notwendig gemachten und seither fortschreitenden Naturalisierung der Verbindung von Autorschaft und Werk gelingt es dabei freilich nicht ganz, das Prekäre dieser stets nur auf der medialen Ebene des Textes

10 Zwar muss man die diskursive Bedeutung einer Logik der Spur betonen, die das Werk als Schrift an den Körper als Herstellungsort rückbindet, zugleich aber festhalten, dass es selbst als geistiges Erzeugnis angesehen worden ist. Vgl. dazu auch Kap. vier.

11 Edmund Plowden: Commentaries or Reports. London 1816, zit. n. Kantorowicz: The King's Two Bodies, S. 7.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

etablierten Relationierung verschwinden zu machen. Denn indem der Anspruch auf das Werk um 1800 nur textuell vollzogen werden kann, wird Autorschaft zugleich selbst zum Text. Dadurch fällt allerdings die Ebene des Werks mit der Ebene seiner Autorisierung zusammen. Seit der diskursiven Verschiebung, die sich an der zunehmenden Dominanz des Paradigmas individueller Autorschaft ablesen lässt, verschärft sich so auch eine das ganze Druckzeitalter prägende Verunsicherung. Denn mit dem Übergang vom Manuskript zur Typographie als dem zentralen Medium textueller Zirkulation ändert sich nicht nur der Grad der Veröffentlichung, den sein Gebrauch bedeutet.[12] Während die sinkenden Produktionskosten und die verbesserten Distributionswege ab etwa 1500 die Publikation von Originalwerken noch lebender Verfasser begünstigte,[13] verdeckte die gleichzeitig zunehmende Einheitlichkeit der Typographie alle Individualität der Autoren auf materieller Ebene. Die Abwesenheit des Redners[14] in der Schrift war daher wahrscheinlich nie zuvor so deutlich geworden wie im Druckzeitalter und insbesondere ab 1770.[15] Die Wahrnehmung dieses Mangels lenkt den Blick zudem darauf, dass auch der mündliche Vortrag nichts anderes als ein Text ist. Zwar privilegiert bereits Aristoteles die Rede, weil sie unmittelbar die Gedanken abbilden könne, während die Schrift eine Vermittlungsebene weiter entfernt und eben nur *mimesis* einer *mimesis* sei.[16] Jedoch muss bereits eine Rede nicht immer in diesem Sinn unmittelbar sein, beispielsweise dann, wenn sie nicht vom Redner selbst stammt, sondern von Rhapsoden oder Rezitatoren in fremdem Namen gesprochen wird.[17] Ihre Wahrnehmung setzt aber bis zur Etablierung der Tonspeichermedien die Kopräsenz von Redner und Zuhörer voraus. Ob eine Rede dabei selbstgedacht oder ein fremder Text memoriert und wiedergeben wurde, ist zwar nicht

12 Vgl. etwa Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 149 f.: „Ein junger Autor, der sich noch nicht gedruckt gesehn, wendet […] die größte Aufmerksamkeit auf die reinliche und zierliche Abschrift seiner Werke. Es ist gleichsam das goldne Zeitalter der Autorschaft; man sieht sich in jene Jahrhunderte versetzt, in denen die Prese noch nicht die Welt mit so viel unnützen Schriften überschwemmt hatte […], und wie leicht begeht man alsdann den Fehlschluß, daß ein sorgfältig abgezirkeltes Manuscript auch ein würdiges Geistesproduct sey, werth von einem Kenner und Beschützer besessen und aufgestellt zu werden."

13 Das bedeutet auch, dass man auf ihre Schriften antworten konnte, und sie ihrerseits die Möglichkeit hatten, auf die Repliken zu reagieren. Vgl. auch Scholz: Das Archiv der Klugheit, S. 3 f.

14 Vgl. Bosse: Der Autor als abwesender Redner.

15 Zum Ende dieses Paradigmas, das durch jenes ‚technisch-wissenschaftliche Dispositiv' markiert wird, „das ab Ende des 19. Jahrhunderts begann, die Künste und Geisteswissenschaften als Kulturträger abzulösen", und Typographie zum Bestandteil einer weitgehenden Rationalisierung der Gesellschaft macht, vgl. Grütter: Unter der Hand, S. 9.

16 Vgl. Assmann/Assmann: Schrift und Gedächtnis, S. 265.

17 Das berührt auch die Auktorialisierungsprobleme, auf die Pfeiffer: Schreibsituationen, einleitend hinweist.

hörbar, sobald das Verhältnis des Redners zur Rede aber einmal offengelegt ist,[18] bleibt das Sprechen-Für bzw. Sprechen-Als stets – gewissermaßen als visuell-performativer Paratext – präsent.

Die Übertragung der Genette'schen Theorie auf den Bereich des Mündlichen ist hier keineswegs nur terminologische Unschärfe oder einfache Metapher, sondern im Sinne einer strukturellen Analogie gemeint. Denn das Konzept des Paratexts macht vielleicht gar nicht so sehr unterschiedliche textuelle Rahmungsfunktionen[19] sichtbar, als dass es vielmehr das Problem virtueller Vielstimmigkeit adressiert. So wirft nicht nur das Grenzphänomen des ‚faktischen Paratexts'[20] die Frage auf, wer denn eigentlich diese unterschiedlichen an- oder nachgelagerten Texte spricht – oder anders gefragt: Welche Stimme ist es, die man im ‚Beiwerk'[21] hört? Häufig markieren Paratexte uneigentliche Diskurse. Man nimmt sie wahr, wenn etwa in Vorreden (tatsächliche oder fiktive) Herausgeber[22] zu vernehmen sind oder wenn Autoren die ihren fiktionalen Texten vorgelagerten Widmungen als ‚sie selbst' sprechen. Gerade wenn beinahe alle in einem Buch versammelten Texte von demselben Verfasser stammen, sie aber – wie in E. T. A. Hofmanns *Kater Murr* – mal vom Autor selbst, mal von einem greifbar fiktionalen Herausgeber, mal von einem (manchmal auch namensgleichen[23]) Erzähler gesprochen werden, dann wird damit der gesamte Diskurs verunsichert. Denn durch das Sichtbarwerden von diskursiven Trennungen, die nicht auf der Ebene der Produktion zu verorten sind, sondern nur virtuell auf der Ebene des Werks wirksam werden, entgleiten alle ehemals festen Punkte authentischen Sprechens. Es wird zugleich evident, dass Verfasser oder Herausgeber, wenn sie in den Paratexten erscheinen, keine dem Buch äußerlichen Instanzen sind, sondern Redeweisen der Inszenie-

18 Auch das ist freilich ein *claim*, der üblicherweise auf derselben Ebene vollzogen wird, wie die Rede selbst. Denn dass es sich bei einer vorgetragenen Rede um einen eigenen oder fremden Text handelt, ist eine Behauptung, die von den Hörern geglaubt werden muss. Sie kann plausibler oder weniger plausibel inszeniert, aber nur im Ausnahmefall bewiesen werden. Dass sich das Glaubwürdigkeitsproblem des papierenen Akteurs eben nicht auf das Medium zurückführen lässt, wird auch darin deutlich, dass es bereits zumindest in vortypographischer Zeit bestand und sich durch die Anwesenheit eines menschlichen Akteurs nicht einfach aufheben lässt.

19 Dembeck: Texte rahmen, vor allem aber Wirth: Die Geburt des Autors, und Wirth: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel.

20 Genette: Paratextes, vgl. dazu auch Ehrmann: Wir.

21 Diese hierarchische Beziehung von *ergon* und *parergon*, die Verhältnisbestimmung von *literarischen Werken* zu den sie ebenso umgebenden wie intrudierenden Bei*werken* wird bereits im Untertitel der deutschen Ausgabe von Genettes Buch nahegelegt. Dieser Untertitel ist aber nur scheinbar eine Äußerung des Autors, der damit *sein* Werk anzeigen oder zum Erscheinen bringen will. Vgl. Stanitzek: Buch, S. 160, Fn. 11.

22 Dieser Unterschied ist vielleicht selbst nur virtuell, jedenfalls spricht aber vieles dafür, dass beide Funktionen gleichen Ursprungs sind. Vgl. Wirth: Die Geburt des Autors.

23 So heißt bspw. im *Hesperus* die Erzählerfigur wie der Autor ‚Jean Paul', ist allerdings „Berg-Hauptmann auf Frei St. Johannis"; siehe dazu Jean Paul: Hesperus, I.1, S. 52.

rung eines bestimmten Verhältnisses. Sie sind Medien[24] oder Figurationen eines *claims*.

Gerade im Fall des typographisch vermittelten Textes wird dieses Problem evident,[25] denn dabei wird die Redesituation weitgehend neutralisiert. Alle an der Wahrnehmbarkeit des Buchs beteiligten Funktionen, wie der Autor oder die Erzählerfigur, müssen nun gesondert ausgewiesen und markiert werden – was freilich wiederum nicht anders als textuell möglich ist. Dabei gerät nun auch der eigentliche Nullpunkt des Diskurses aus dem Blick.[26] Denn es gibt dann strenggenommen kein Außerhalb des geschrieben Zirkulierenden mehr,[27] weil es der Text und sein performatives Potenzial sind, durch die am Ende auch die Autoren selbst erst erscheinen, um ihre autorisierende Rede zu beginnen. Die in den Debatten um das geistige Eigentum aufgemachte Unterscheidung zwischen dem Autor als dem Urheber einer Rede und dem Verleger als reinem Vermittler, eröffnet in diesem Zusammenhang auch die Perspektive darauf, dass es zuletzt tatsächlich das Ensemble der textherstellenden Akteure (darunter Drucker und Setzer), insbesondere aber der Verleger ist, der hier als sprechende Instanz erscheint. Doch nicht einmal dieser Akteur ist unmittelbar gegeben, wie nicht zuletzt die modernen Zensurbehörden feststellen mussten, sondern auch seine Position muss als authentische bzw. referenzierende markiert und reklamiert werden.

All dies geschieht auf der Ebene der Rede selbst, alles ist derselbe Text. Dass darin der Name des Autors ein privilegierter ist, kann nun nicht mehr von einer

24 Nach McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 97: „Alle Medien sind mit ihrem Vermögen, Erfahrung in neue Formen zu übertragen, wirkliche Metaphern." Explizit verweist er dabei auf die dissoziative Kraft der Diskursivierung: „Das gesprochene Wort war die erste Technik, die es dem Menschen möglich machte, seine Umwelt loszulassen und sie in neuer Weise zu ‚begreifen'."

25 Gewiss war bereits in der Handschriftenkultur der Autor nur ordnungsstiftende Projektion, diese Rolle war aber weitgehend unproblematisch. Vgl. Theisohn: Plagiat, S. 139.

26 Iser: Auktorialität, S. 219, hat die Unterscheidung zwischen Autorität und Urheberschaft vorgeschlagen. Dabei liege „Urheberschaft außerhalb des Diskurses, und sie wird zur Nullstelle, weil sie sich auf nichts ihr Vorausliegendes bezieht". Was man an textuellen Thematisierungen von Urheberschaft, etwa in der Herausgeberfiktion, sehen könne, „ist der Versuch, die Nullstelle der auktorialen Instanz materiell zu verkörpern, die in der Herausgeberfiktion ihre Gestalt gewinnt". (Iser: Auktorialität, S. 222) Iser thematisiert damit genau die Trennung, die auch meiner Unterscheidung von Autorschaft und Verfasserschaft zugrunde liegt, er begeht aber meines Erachtens einen Denkfehler, indem er die Weisen der textuellen Verkörperung der Nullstelle, die eine Imagination anregen *kann*, mit „ihrer Verdoppelung im Diskurs" (Iser: Auktorialität, S. 240) gleichsetzt. Es handelt sich eben nicht um eine Verdoppelung, nicht um die wie immer mittelbare Identifizierung von textueller und realer Existenz. Die textuelle Verkörperung der Verfasserschaft erzeugt die imaginäre Figuration der Autorschaft und keinen Rückverweis, in dem die Nullstelle tatsächlich sichtbar würde.

27 Damit erweist sich auch die neuzeitliche „Überzeugung" als Phantasma, in der nach Giesecke: Der Buchdruck, S. 318, „jede gespeicherte Information […] auf eine Eingabequelle aus Fleisch und Blut zurückgeführt werden" müsse – und letztlich auch könnte.

Instanz beglaubigt werden, die außerhalb desselben Textes liegt – jedenfalls nicht unmittelbar.[28] Es trifft daher gewiss zu, wenn Foucault feststellt, dass der Autorname „kein Eigenname wie die anderen" ist.[29] Ein solcher Name verweist nicht oder eben nicht nur auf eine Person mit bestimmten physischen oder biographischen Eigenheiten, und der Autor lässt sich daher gerade nicht mit darauf bezogenen forensischen Methoden wie dem Vergleich von Fingerabdrücken, DNA-Spuren oder Zahnfehlstellungen ermitteln und identifizieren. Die an Pseudonymität geknüpften Probleme und Paradoxien, vielleicht noch mehr die Möglichkeit, ihn zu metonymischen Labels wie ‚Homer', ‚Shakespeare' oder ‚Goethe' zusammenzuziehen, machen deutlich, dass der Autorname nur zufällig mit der Bezeichnung für ein bürgerliches Individuum zusammenfällt.[30] Sein Funktionieren basiert nicht auf der Kongruenz mit den Eigenschaften einer realen Person und ihrer physischen Existenz. Doch wäre es verfehlt, deshalb mit Foucault gegen die Vorstellung zu polemisieren, „dass der Autor eine schöpferische Instanz ist, aus der ein Werk heraussprudelt, in das er in unendlicher Fülle und Großzügigkeit eine unerschöpfliche Welt von Bedeutungen hineinlegt".[31] Es scheint eben nicht die ganze „Wahrheit" zu sein, wenn man ihn nicht mehr als Schöpfer, sondern als „ein bestimmtes funktionelles Prinzip" auftreten lässt, „durch das man in unserer Kultur begrenzt, ausschließt, auswählt, selegiert".[32] Sicherlich dient der Autorname auch dazu, „der freien Zirkulation, der freien Manipulation, der freien Komposition, Dekomposition und Rekomposition der Fiktion Fesseln" anzulegen,[33] doch würde man die Funktion des Autornamens verkennen, wenn man sie darauf einschränkte. Der Autorname und mit ihm das Funktionieren des literarischen Diskurses zumindest um 1800 ist entscheidend geprägt vom Zwiespalt zwischen den Imaginationen des Schöpferischen, die dem Paradigma der Spur anhaften, und der, ihrer Immaterialität geschuldeten, Variabilität der öffentlich appropriierenden Autorschaft.[34]

28 Daher auch die Unsicherheit, die von Herausgeberfiktionen ausgeht. Besonders Jean Paul, der auch fiktionale Instanzen einführt, die seinen eigenen Namen tragen. Vgl. etwa Jean Paul: Hesperus.

29 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1013.

30 An einem Punkt der Argumentation von Searle: Proper Names, S. 169, „it looks as though proper names do have a sense necessarily but have a reference only contingently. They begin to look more and more like shorthand and perhaps vague descriptions". Später, Searle: Proper Names, S. 173, schränkt er die Bedeutung von ‚sense' so ein, dass Eigennamen Sinn insofern haben, als „proper names are logically connected with characteristics of the object to which they refer". Autor und Person können daher denselben Namen teilen, dieser kann aber jeweils auf ein anders charakterisiertes Ding verweisen.

31 So die bei Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1030, in der Fußnote mitgeteilte Variante zum Vortragstext.

32 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1030.

33 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1030.

34 Vgl. dazu Kap. vier.

Betrachtet man nur diesen zweiten Aspekt des widersprüchlichen Verhältnisses, dann scheinen darin tatsächlich die von Foucault betonten Funktionsweisen dominant zu sein.[35] Es soll hier aber mehr getan werden, als das paraphrasierend zu rekonstruieren, was Foucault „als Autor-Funktion zu beschreiben versucht“ hat.[36] Denn solange Autornamen reibungslos funktionieren, solange sie in der Lage sind, jene Texte, die durch sie zu Werken werden, in eine bestimmte diskursive Ordnung einzugliedern, damit auch die Möglichkeiten ihres Erscheinens und ihrer Wahrnehmbarkeit zu regeln, solange lassen sie sich auch in Analogie zur Autorfunktion beschreiben. Für eine Untersuchung von Kollektivität um 1800 ist es indes viel interessanter, das in den Blick zu nehmen, was Foucaults gedruckter Vortrag nur an den Rändern – mal als Aviso, mal offenbar unwillkürlich – anspricht. Es geht ihm am Ende seiner Überlegungen darum, hinter diese Funktion zu blicken, und er schlägt daher vor, „dem Subjekt (oder seinem Substitut) seine Rolle als ursprüngliche Begründung zu nehmen und es als variable und komplexe Funktion des Diskurses zu analysieren“.[37] Wie diese Analyse aussehen könnte, führt er nicht mehr aus, sondern imaginiert abschließend nur noch einige Fragen, die sich mit dieser Verschiebung des Blicks einstellen würden: „Welches sind die Existenzweisen dieses Diskurses? Von wo aus wurde er gehalten, wie kann er zirkulieren und wer kann ihn sich aneignen? Welches sind die Plätze, die für verschiedene Subjekte vorgesehen sind? Wer kann diese verschiedenen Subjekt-Funktionen ausfüllen?“[38] Die letzte Frage ist besonders aufschlussreich, weil sie nicht auf eine Funktion, sondern offenbar wiederum ganz konkret auf die Person oder den Personenkreis zu zielen scheint, der eine bestimmte ‚Subjekt-Funktion‘ wie die des Autors ausfüllen kann.[39] Diese Frage ist auch deshalb interessant, weil sie vor dem durch die Kollektivität als Reflexionsfigur eröffneten Problemhorizont merkwürdig unterkomplex erscheint. Gerade kollaborativ entstandene Werke werden häufig durch einen Autornamen angezeigt und zugleich regiert, der nicht alle schreibenden Urheber, schon gar nicht alle an der Produktion beteiligten Akteure ‚bezeichnet‘.[40] Solche Autornamen sind auch keineswegs stabil, sondern können – etwa durch Anreicherung mit weiteren Werken, die von anderen Urhebern, oder von solchen, die von denselben Urhebern in anderen Konstellationen stammen – ihre Bezeichnungsfunktion ändern. Zu denken ist hierbei sicherlich an das notorische Beispiel des Labels ‚Goethe‘,[41] das

35 Vgl. etwa die konzise Zusammenfassung bei Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1021.

36 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1029.

37 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1029.

38 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1030 f.

39 Das ist nicht auf die Übersetzung zurückzuführen. Vgl. Foucault: Qu’est-ce qu’un auteur?, S. 812: „Qui peut remplir ces diverses fonctions de sujet?“

40 Vgl. dazu Searle: Proper Names.

41 Vgl. Niefanger: Der Autor und sein Label, und Ehrmann: „unser gemeinschaftliches Werk“, S. 30-32.

relativ problemlos sowohl individuelle wie kollaborative Werke zu bezeichnen imstande war. Foucault trennt damit zwar den die Autor-Funktion ausübenden Namen von der realen Person; dieser diskursive Autor bringt aber wiederum nur eine solche Reihe von Werken zum Erscheinen, die von einer Hand zu stammen scheinen.[42] Die von ihm selbst gestellte Frage: „‚Ist ein Werk nicht das, was derjenige geschrieben hat, der der Autor ist?'",[43] bezieht sich daher auch nicht auf das Problem der durch die Vorstellung des gemeinsamen Ursprungs erzeugten Einheit des *œuvres*, sondern nur auf die Frage, ob das, was jemand geschrieben hat, der nicht schon Autor ist, dennoch ein ‚Werk' sein könne.[44] Auch Steffen Martus, der den angesprochenen Abschnitt von Foucaults Vortrag ausführlich zitiert, scheint diesen Aspekt nicht zu bemerken. Zwar zeichnen sich für ihn zwei Problemkreise ab, „die für die Praxis und für die Theorie des Werks von zentraler Bedeutung sind".[45] Er macht sie aber in der „Entwicklung einer Kultur der selektionslosen Aufmerksamkeit, die Wäschelisten, Wäschereirechnungen und abgetragene Hosen in texttauglicher Fassung ‚interessant' findet," sowie in den „Bewältigungsstrategien von Autoren für eine solche Beobachtungslage, in der ‚das Kleinste wie das Größte' von Bedeutung ist", aus.[46] Das Problem für Martus liegt also in der unsicheren Ausdehnung, in der gewiss bereits für die Zeitgenossen virulenten Frage, welche autographen Texte ‚nicht mehr' oder ‚noch nicht' zum ‚Werk' gehören. Er thematisiert damit indes nur eine relativ oberflächliche Auswirkung des Paradigmas der Spur, aber nicht sein widersprüchliches Verhältnis zu der zugleich ausgeübten Autorfunktion selbst, das ein viel grundsätzlicheres Problem zu sein scheint. Indem er von den ‚Bewältigungsstrategien der Autoren'[47] spricht, scheint Martus zudem die von Foucault argumentierte Kluft zwischen Funktion und Person durch eine strategisch-intentionale Modellierung der wahrnehmbaren Autor-Figuration durch die schreibenden Produzenten zu schließen. Der Effekt dieser Prämisse ist, dass die Trennung zwischen der Ebene der Produktion und derjenigen der Autorschaft zum Verschwinden gebracht und ihre nur scheinbare Übereinstimmung zu einer gewissermaßen natürlich gegebenen wird.

---

42 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1018 f.

43 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1009.

44 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1009: „Man sieht gleich die Schwierigkeiten, die sich ergeben: Wenn jemand kein Autor ist, könnte man dann sagen, dass das, was er geschrieben oder gesagt hat, das, was er in seinen Papieren hinterlassen hat, das, was man von seinen Äußerungen berichten kann, ‚Werk' genannt werden könnte ? Solange Sade kein Autor war, was waren dann aber seine Papiere? Papierrollen, auf denen er während seiner Tage im Gefängnis endlos seine Phantasmen entrollte."

45 Martus: Werkpolitik, S. 5.

46 Martus: Werkpolitik, S. 5.

47 Martus: Werkpolitik, S. 5.

Wenn ich im Folgenden dieses problematische Verhältnis von Autor, Verfasser und Werk ebenfalls adressiere, dann von jener Seite, die Foucault zwar im Vorbeigehen genannt, aber nicht selbst eingenommen hat. So glaubt er, „wenn man bewiese, dass Shakespeare das *Novum Organum* von Bacon geschrieben hätte, einfach weil derselbe Autor die Werke Bacons und Shakespeares geschrieben hätte, so wäre dies ein […] Typ von Veränderungen, der das Funktionieren des Autornamens vollständig modifizierte."[48] Was heißt das aber anderes, als dass der Autor, nämlich die Extension der mit dem Autornamen bezeichneten Vorstellung, sich durch das Hinzufügen, den Entzug oder die Modifikation der mit ihm verbunden Werke ändert? Foucault scheint damit offenbar unwillkürlich zu bestätigen, was er einleitend abgelehnt hat, nämlich die Bedeutung und Signifikanz der Vorstellung einer „primären, festen und grundlegenden Einheit von Autor und Werk".[49] Indem sich so nicht nur sein Funktionieren, sondern auch sein Entstehen, seine schiere Existenz fest an die große oder kleine Reihe der Werke knüpft, die sich mit seinem Namen verbindet,[50] erscheint die Rede vom Autor nur als die Abbreviatur einer zugrundliegenden Autor-Werk-Aggregation.

5.3 Eigenname und Autorname

Um den heuristischen Wert der Annahme ermessen zu können, dass dem Autornamen die Autor-Werk-Aggregation zugrunde liegt, scheint es unerlässlich, noch einmal zu betonen, dass diese Zusammenballung von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren etwas anderes ist, als die Summe der von einem Individuum verfassten und von ihm reklamierten Schriften.[51] Es ist daher wohl zunächst eine zulässige Übertragung der (sprach-)philosophischen Debatte um die ‚proper names' auf die Literaturwissenschaft, die bereits Foucault selbst anregt, wenn man im Autornamen den Übergang von einem Eigennamen zu einem Klassennamen vollzogen sieht.[52] Damit ist dann „nicht mehr nur ein Individuum, die Person des Autors, bezeichnet, sondern eine Klasse von Individuen, nämlich die vom Autor erzeugten Texte".[53] Dass hier an die Stelle der Person eine Klasse von Texten gesetzt wird, ist ein instruktiver Perspektivenwechsel. Problematisch scheint die offenbar implizierte Annahme, dass sich diese Klasse aus ‚*vom Autor erzeugten* Texten'

48 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1013.
49 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1007. Er meint hier gewiss den Autor als wirklichen Verfasser.
50 Nach Searle: Proper Names, ‚beschreibt' der Autornamen die Gruppe der Werke nicht, sondern ‚meint' sie tatsächlich, indem er implizit auf Charakteristika des bezeichneten Objekts referiert.
51 Für diesen Aspekt ist es zunächst unerheblich, ob dies öffentlich geschieht oder nicht.
52 Vgl. die scharfsinnige Analyse bei Wirth: Geburt des Autors, S. 35 f.
53 Wirth: Geburt des Autors, S. 36.

zusammensetzt.[54] Es ist nämlich für das Funktionieren weitgehend unerheblich, ob der Autor als Person wirklich jene Texte ‚erzeugt' hat, die den Autor als Funktion charakterisieren. Nicht eine der Logik der Spur folgende, materielle Linie vom Verfasser über den Text verknüpft den Autor mit dem Werk. Die Verbindung findet vielmehr auf der Ebene des Textes selbst statt. Das zeigt etwa bereits der Umstand, dass auch solche Texte die vom Autornamen bezeichnete Figuration beeinflussen und ihr auch unter Umständen zugerechnet werden können, die von einer anderen Person verfasst wurden. Der die gewöhnlich identifizierenden Konzeptionen von Autor und Verfasser, von Text und Werk unter Druck setzende Effekt ist, dass Autor und Werk aufeinander angewiesen sind, um jeweils erscheinen zu können – entfernt man nur einen dieser Anteile, ändert sich die Funktion der Aggregation völlig und kommt im Extremfall sogar zum Verschwinden.

So taucht etwa 1856 Jakob Corvinus als Autor von *Die Chroniken der Sperlingsgasse* auf.[55] Er wird in der Folge noch weitere Texte veröffentlichen und dabei nach der Art der Erfolgsschriftsteller den Namenszusatz „Verfasser der ‚Chronik der Sperlingsgasse'" führen.[56] Etwa zwei Jahre später erscheint Wilhelm Raabe als Autor vor allem kürzerer Erzählungen und Novellen. Beide existieren relativ unbehelligt nebeneinander, bis 1861 bei Schotte in Berlin ein Buch mit dem Titel „Nach dem grossen Kriege. Eine Geschichte in zwölf Briefen" erscheint. Als Autor gibt das Titelblatt „Wilhelm Raabe (Jakob Corvinus.)" an.[57] Diese Praxis der doppelten Namensnennung wird noch wenige Male fortgeführt, bis sie durchgehend von der alleinigen Nennung des Namens Wilhelm Raabes abgelöst wird. Der Effekt ist freilich, dass auch alle vorher erschienen Werke des Eingeklammerten nun dem Autor ‚Wilhelm Raabe' zugerechnet werden. Durch diesen Entzug des Werks gibt es für Corvinus, der dem Feuilleton wie den Lesern wenig zuvor noch durchaus lebendig schien,[58] keine Möglichkeit mehr, weiter zu existieren. Ohne sein Werk verschwindet der Autor.[59]

---

54 Wirth: Geburt des Autors, S. 36. Hervorhebung D. E.

55 Bei seinem ersten Auftauchen ist er noch Teil einer Herausgeberfiktion. Vgl. Raabe: Die Chroniken der Sperlingsgasse. Das Titelblatt nennt keinen Autor, dafür als Herausgeber „Jakob Corvinus".

56 Vgl. etwa das Titelblatt von Raabe: Ein Frühling. Wo es heißt: „Von Jakob Corvinus, Verfasser der ‚Chronik der Sperlingsgase.'"

57 Vgl. Raabe: Nach dem grossen Kriege.

58 So erscheint er bei Anonymus: Poesien aus der Dachstube, Sp. 289, als „neuer Berliner Autor", dessen Schreibweise in einer lebendigen Szene imaginiert wird: „Herr Jakob Corvinus, däucht uns, sitzt bequem im Lehnsessel und fingirt sich blos die Leiden und Freuden der Dachbodenkammer." Zwar mögen seine „aus der angeblichen Dachstubenperspective" blass bleiben, er selbst wird mit rosigen Wangen vorgestellt. Auch für den ungenannten Rezensenten der *Blätter für die literarische Unterhaltung* ist Corvinus durchaus real (vgl. Anonymus: [Rez.] Die Chronik der Sperlingsgasse). Niemanden kümmert es zunächst, dass man ihn noch nie gesehen hat.

59 Die Umkehrung ist deshalb seltener, weil Texte zumindest einen oder mehrere Urheber gehabt

Darin zeigt sich bereits ein entschieden relationales Verhältnis an, das sich nicht zuletzt durch Michel Serres' ebenso konzise wie verspielte Theorie des Quasi-Objekts erhellen lässt. Serres erläutert seinen Ansatz anhand des Fußballspiels: Der Ball wird dabei vom duldsamen Objekt, mit dem gespielt wird, zum Subjekt, das Spieler um sich gruppiert und in regelhafte Bewegung versetzt. Serres weist auf den entscheidenden Aspekt hin, dass die Handlungsmacht auch zwischen menschlichen wie nichtmenschlichen Akteuren wechseln kann, dass im Spiel der Körper „dem Ball folgt und ihm die Herrschaft überlässt".[60] Überraschenderweise wird nun der Ball zu jener Instanz, die Unterscheidungen wie die von Spieler (Ballführendem) und Mitspieler erzeugt, er ist daher „zugleich auch ein Quasi-Subjekt, weil e[r] ein Subjekt markiert oder bezeichnet, das dies ohne [ihn] nicht wäre".[61] Entscheidend ist hierbei, dass alle beteiligten Akteure im Moment des Zusammentreffens ihre Rolle ändern und etwa von Versicherungsvertretern zu Spielern und von nutzlos umherliegenden Kugeln zu Spielbällen werden. Keiner ändert indes den Anderen, ohne sich zugleich selbst verändern lassen zu müssen. Diese Reziprozität ist hier zentral, denn sie lässt durch eine habitualisierte Praxisform den Komposit-Akteur aus Spieler und Ball entstehen, der sich nicht trennen lässt, ohne dysfunktional zu werden.[62]

Eine ebensolche habitualisierte Praxisform ist auch die Literatur. So wie es das Fußballspiel nicht ohne Spieler *und* Ball gibt, ist ein Schreiber ohne Werk kein Autor, ein Text ohne Autor (und weitere an der Publikation beteiligte Akteure)[63] kein Werk:[64] Einer allein ist ein völlig anderer Akteur, mit anderen Handlungsmöglichkeiten. Daher gibt es weder einfach einen Autor, der sich ein Werk schafft, noch ein Werk, das einen Autor ins Leben riefe – die Autor-Werk-Komplexion tritt vielmehr nur als *intra-action* auf, als Ereignis, durch das alle Beteiligten verändert werden.[65]

---

haben werden. Auch wenn sie nicht bekannt sein sollten, können sie als Werke eines ungenannten Autors zirkulieren. Das ist ein Mehrwert der im Kap. vier skizzierten kreditierenden Konzeption von Anonymität als aufgeschobene Autorschaft.

60 Serres: Der Parasit, S. 350.

61 Serres: Der Parasit, S. 346.

62 „Das Wir", schreibt Serres: Der Parasit, S. 350, „ist kein aufsummiertes Ich, sondern etwas Neues, das durch Delegation des Ich, durch Konzessionen, Verzicht, Resignation des Ich entsteht."

63 Zur These, dass Autoren keine Bücher schreiben, sondern Texte, die durch viele kombinierte Praktiken erst zu Büchern werden vgl. Chartier: The Order of Books, S. 9f.; siehe dazu auch Messerli: Leser, S. 457, und jetzt auch Spoerhase: Das Format der Literatur, S. 575.

64 Ich unterscheide zwischen Werk und Text ähnlich wie Currie: Work and Text, S. 338 f., danach, dass sie unterschiedliche Möglichkeiten der Interpretation bieten: Werke werden als Ganzes interpretiert, Texte partiell bzw. sequenziell. Denn Werke sind spezielle, sie sind öffentliche Texte, die von bestimmten Akteuren (meist die Verfasser, aber nicht immer) *als Werke* verbreitet werden. Zugleich werden diese verbreitenden Akteure dadurch erst zu Autoren (die Autorfunktion braucht ein Werk).

65 Barad: Posthumanist Performativity, S. 815, entwirft ‚intra-actions' „in contrast to the usual ‚interaction,' which presumes the prior existence of independent entities/relata".

Werke sind daher nicht einfach Werke, sie sind jemandes Werke; Autoren sind nicht einfach Autoren, sie sind Autoren von etwas.[66] Dieses relationale Verhältnis ist für die typographische Kultur essentiell.[67] Nimmt man einen Akteur weg, ändert sich die ganze Sache.[68] Denn Texte werden *als* Werke gelesen,[69] weil sie textuell mit einer Instanz verbunden sind, die zumindest bestimmte Aspekte der Autorfunktion[70] ausübt. „[D]er Autor geht dem Werk nicht voraus",[71] muss man daher mit Foucault festhalten, aber zugleich ergänzen oder sicherstellen, dass auch nicht umgekehrt das Werk als dem Autor vorausgehend gedacht wird. Beide erhalten ihre Existenz nur in der spezifischen Verbindung und sie funktionieren in dieser Hinsicht nach dem Modell, das Karen Barad ‚Intra-Aktion' genannt hat.[72] Gemeint ist damit eine sich momenthaft einstellende Aggregation, eine Verbindung, die aber nicht einfach aus präexistenten Einheiten zusammengezogen ist und sich auch nicht wieder in Einzelteile zerlegen lässt, die die Zusammenziehung unverändert überstanden haben.

Diese spezifische Eigenschaft von Autorschaft wurde bisher kaum näher untersuch. Sie wurde allerdings in den epistemisch hitzigen, wenn auch stilistisch gezähmten Debatten um den semiotischen Charakter und die Funktionsweise von Eigennamen im 20. Jahrhundert[73] theoretisch vorbereitet – ohne jedoch, soweit ich sehe, von den beteiligten Forschern selbst bemerkt oder später wieder aufge-

66 Autoren sind „inseperable from the transactional contexts within which they are embedded" (Emirbayer: Manifesto for a Relational Sociology, S. 287). Das vor allem in Genieästhetik und Romantik prosperierende Gedankenspiel des ‚Raffael ohne Hände' bzw. des ‚Künstlers ohne Werk', das auf der Vorstellung beruht, dass der beste Künstler der sei, „dessen Werke ungesagt bleiben" (Plumpe: Epochen moderner Literatur, S. 84), soll hier keine Rolle spielen.

67 Zum Begriff Wehde: Typographische Kultur. Vgl. auch Chartier: L'ordre des livres, S. 59: „[L]a fonction-auteur est pleinement inscrite à l'intérieur de la culture imprimée." Es ist ein Missverständnis, wenn man die emphatische Autorschaft erst im 18. Jahrhundert beginnen lässt. Dort wird die gestische Demonstration nur erneut nötig, damit nun der literarische Autor in seinem Anspruch bestätigt werden kann. Das ist ein Effekt der Trennung von Literatur und Wahrheit, von Fakt und Fiktion, die um 1700 verstärkt einsetzt. So deutlich wie bei Luther (Name, Emblem, Ort) wird das Autor-Werk und zugleich der Werk-Autor in ihrer spezifischen Verbindung erst wieder bei Goethe (Werkausgaben) und bei George (Typographie) betont. Siehe auch Flint: The Appearance of Print, und dazu Benedict: Print into Fiction.

68 Da diese Werk-Autorschaft seit dem Druckzeitalter vor allem auf eine schriftmediale Öffentlichkeit bezogen ist, kann man sie tatsächlich am treffendsten als ‚Vertextung' bezeichnen. Einerseits werden Text und Verfasser zusammengebunden, andererseits werden damit die nichttextuellen Akteure zu Texten gemacht. Autoren erscheinen dann als Texte, als gedruckte Namen, als Protagonisten von Geschichten über mühevolle Schreibprozesse, als Bürgen für erzählte Zusammenhänge etc.

69 Currie: What Is Fiction?, S. 387.

70 Nach Foucault: Was ist ein Autor?

71 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1030.

72 Barad: Posthumanist Performativity.

73 Zur Rekonstruktion dieser Debatte siehe auch Birus: Poetische Namengebung, S. 21–31.

griffen worden zu sein. Um in die vorwiegend (sprach-)philosophische Auseinandersetzung einzusteigen, die an dieser Stelle nicht *in extenso* nachvollzogen werden kann und muss, eignet sich vielleicht Peter Frederick Strawsons folgenreicher Aufsatz „On Referring", genauer noch: die darin bereits eingangs aufgestellte und durchgehend beibehaltene Prämisse, dass der linguistische Charakter von Eigennamen und anderen Wortformen oder Phrasen wie den Pronomina von einem „uniquely referring use" geprägt ist.[74] Ein solcher Gebrauch diene daher vor allem dem Verweis auf „some individual person or single object".[75] Der Gebrauch, von dem Strawson hier spricht, ist die Geste der Identifizierung.[76]

Das scheint eine entscheidende Erkenntnis zu sein. „‚Why do we have proper names at all?'", fragt noch John Searle in seinem acht Jahre später erschienenen und schlicht „Proper Names" betitelten Beitrag, um sogleich selbst zu antworten: „Obviously, to refer to individuals."[77] Er bestätigt damit ganz beiläufig und ohne Nachdruck die in der ganzen Debatte geteilte, in der Tradition einer ‚analytischen' Philosophie stehenden Auseinandersetzung vielleicht auch notwendige, Prämisse der Individualität und Identifizierbarkeit des Referenzobjekts. Dass die angestrebte Schematisierung damit aber auf einer Simplifizierung des beschriebenen Gegenstands beruht, wird (nicht allein) bei Searle an vielen Stellen deutlich, wenn offenbar nicht auch zugleich bewusst. So richtet sich Searle gegen den von mehreren Seiten vorgebrachten Lösungsvorschlag, dass es sich bei Eigennamen um Abbreviaturen einer Beschreibung von Eigenschaften des bezeichneten Objekts handle, und betont: „They function not as descriptions, but as pegs on which to hang descriptions."[78] Auf diese Weise benennen Eigennamen, ohne selbst Eigenschaften des Bezeichneten zu implizieren, nämlich überhaupt „without so far raising the issue of what the object is".[79] In zwar mittelbarer Form beruhe der referenzierende Gebrauch eines Namens wie ‚Aristoteles' dennoch auf „the existence of an object", auf das eine hinreichende, aber noch unspezifische Anzahl allgemein geteilter Annahmen zutrifft.[80] Der Name selbst mag daher keine eigentliche

74 Strawson: On Referring, S. 320.

75 Strawson: On Referring, S. 320.

76 Das macht später Strawson: Individuals, S. 181, noch deutlicher, wenn er argumentiert, dass die diskursive Einführung bestimmter Einheiten „*essentially involves the idea of identification.*" Gleichwohl ist der Gebrauch des Eigennamens als Index, nach Pape: Fußabdrücke, S. 42 f., zumindest ungebräuchlich.

77 Searle: Proper Names, S. 172.

78 Searle: Proper Names, S. 172.

79 Searle: Proper Names, S. 172.

80 Searle: Proper Names, S. 171, bestimmt die Referenz als ein wirklich existierendes Objekt, „of whom a sufficient but so far unspecified number of these statements are true". Er schließt daraus: „To use a proper name referringly is to presuppose the truth of certain uniquely referring descriptive statements, but it is not ordinarily to assert these statements or even to indicate which exactly are presupposed."

Beschreibung sein,[81] er verweist aber auf eine implizite Beschreibung eines Objekts,[82] das – viel wichtiger noch – auch wirklich existiert.

Daher ist es interessant, dass Searle ausgerechnet „Cerberus and Zeus" als Beispiele für Eigennamen nennt, deren Referenzpunkte eigentlich ‚nie existiert haben'.[83] Doch wenn es auch keine glaubhaften Beweise dafür gibt, dass Zeus je physisch präsent war, meint das in gewissem Sinn nicht auch zugleich, dass er nie existiert hat. Denn dass mit diesem Namen einmal etwas benannt wurde und von diesem Namen auch ein ‚referenzierender Gebrauch' gemacht werden konnte; dass also an die Bezeichnung ‚Zeus' eine gewisse Vorstellung geknüpft war, die mit eigener *agency* und kultureller Wirksamkeit verbunden wurde, kann nichts anderes meinen, als dass es ‚Zeus' als relativ eindeutig referenzierbares Objekt wirklich gegeben hat. Dass Searle gerade diese Bezeichnung ohne weitere Erläuterung als Beispiel verwenden kann, belegt zugleich die noch heute bestehende Möglichkeit eines referenzierenden Gebrauchs des Eigennamens ‚Zeus'.[84] Das darin aufgeworfene Problem, das sich an die Annahme einer notwendigen physischen Existenz der Referenzobjekte knüpft, kehrt bei Searle als Grenzwert des Eigennamens wieder: „If, for example, of the characteristics agreed to be true of Aristotle, half should be discovered to be true of one man and half true of another, which would we say was Aristotle? Neither? The question is not decided for us in advance."[85] Die bedrängendste der von Searle aufgeworfenen Fragen ist die, die er hier gerade nicht explizit stellt. Denn es geht wohl weniger darum, wer von den Männern Aristoteles war oder ob keiner von beiden so zu benennen wäre, als vielmehr um die für den literarischen Diskurs seit dem 18. Jahrhundert so wichtige Option, dass beide zugleich und mit gleichem Recht Aristoteles sein können. Die entscheidende Frage ist damit keine andere als: Was wäre, wenn Aristoteles zwei Körper, einen physischen und einen diskursiven, gehabt hätte?

81 Wenn Namen Beschreibungen wären, so Searle: Proper Names, S. 171, „we would be in the position of only being able to refer to an object by describing it. Whereas in fact this is just what the institution of proper names enables us to avoid and what distinguishes proper names from descriptions."

82 Später wiederholt diese Position Strawson: Individuals, S. 181: „One cannot significantly use a name to refer to someone or something unless one knows who or what it is that one is referring to by that name. One must, in other words, be prepared to substitute a description for the name."

83 Der Punkt, den Searle: Proper Names, S. 169, zu machen versucht, ist, dass Eigennamen mehr als einen Referenzpunkt haben können. So könnten wir sagen, „that neither of them ever existed, without meaning that no object ever bore these names, but only that certain kinds (descriptions) of objects never existed and bore these names". Für den gegenwärtigen Zusammenhang ist daran aber wichtig, dass er zugleich Zeus und Cerberus die Existenz abspricht.

84 Das gilt auch dann, wenn die Vorstellung, die man in der Antike mit diesem Eigennamen verbunden hat, von der modernen abweichen sollte.

85 Searle: Proper Names, S. 171.

Genau bei dieser von Searle nicht weiter verfolgten Unwägbarkeit hakt Sidney Zink ein, um sie mit leichter Hand beiseite zu schieben. Für ihn gibt es nur einen Aristoteles, und es ist derjenige, der sich über Geburtsort und Genealogie physisch als legitimer Träger dieses Namens identifizieren lässt. Das scheint zunächst plausibel, doch wird das Argument dann problematisch, wenn der Mann „to whom these descriptions truly applied", nicht zugleich derjenige war, der die Nikomachische Ethik verfasst hat.[86] Denn es ist zumindest fraglich, ob mit der Bezeichnung ‚Aristoteles' in erster Linie auf eine bestimmte Person dieses Namens oder auf die in einer Reihe ihr zugeschriebener Werke wirksam werdende Funktion verwiesen ist. Indem er in der Folge an das Problem der zwei Körper noch das der vermeintlichen, vielleicht auch untergeschobenen oder angemaßten (bezeichnenderweise aber noch nicht der kollektiven) Autorschaft knüpft, verschärft Zink Searles Konflikt sogar noch. Wenn man nämlich herausfände, dass die reale Person ‚Shakespeare' nicht die ihm zugeschrieben Werke verfasst (‚written') hätte, sondern dass sie eigentlich von einer realen Person mit dem Namen ‚Bacon' stammten, könnte man nach Zink nicht länger ‚Shakespeare' „as the name of the author of these plays" angeben: „we should now say that ‚Shakespeare' was a different person from the author of the set of plays we have called ‚Shakespearean'."[87] Das ist auch deshalb ein interessantes Argument, weil es die Prämisse der wirklichen physischen Existenz von mit Eigennamen bezeichneten Objekten auf den Bereich der Autorschaft überträgt, womit offenbar auch die hier nicht weiter thematisierte Gleichsetzung von Verfasser und ‚wahrem' Autor an Legitimität gewinnen soll.

In Zinks Spiel der Namen sticht das Taufregister das Titelblatt. Auf dieser Grundlage erhält dann auch die Person den Vorzug vor dem Autor. Für mein Argument ist ein daran anschließender Punkt entscheidend, den Zink selbst, wenn auch im Vorübergehen macht. Denn wenn man wüsste, dass zwei Personen für die Werke und Taten Aristoteles' verantwortlich waren, man aber zugleich nicht sagen könne, welcher (ich würde ergänzen: ob überhaupt einer) von den Beiden ‚wirklich' Aristoteles wäre, „then it would be up to us to use the name as the subject for either set of descriptions".[88] Zink fügt zwar hinzu, dass wir dann den wahren Namen dieser Personen immer noch nicht wüssten und sie damit nicht eigentlich identifiziert wären,[89] er kann damit aber nichts am gelungenen referenzierenden Gebrauch des Eigennamens ‚Aristoteles' ändern.

---

86 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 493.

87 Das Gedankenexperiment bei Zink: The Meaning of Proper Names, S. 493, lautet: „if we discovered that a person who was christened ‚Shakespeare ' and was a director and performer in plays did not write the plays credited to him, but rather that their author was a person christened ‚Bacon ', it would not be open to us to decide whether we should continue to give ‚Shakespeare' as the name of the author of these plays."

88 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 493.

89 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 493.

Wenn aber der Gebrauch des Eigennamens nicht nur ohne gesicherte Person auskommen,[90] sondern auch auf eine einigermaßen scharf umrissene und von einem gewissen Personenkreis geteilte Vorstellung bezogen sein kann, dann kann er überhaupt ohne physisch existierende Person auskommen. Diese Möglichkeit diskutiert auch Zink zuletzt als Grenzfall des immateriellen Namensträgers. Er überlegt am Beispiel des poetisch personifizierten Westwinds: „May it not be that what distinguishes wind from the west from The West Wind is that the latter is thought of as an enduring individual which is locatable at particular places and times?“[91] Die schiere Vorstellung seiner Individualität gibt dem Westwind die Möglichkeit, einen Eigennamen zu tragen. Zink nimmt an, „in so far as such things are named, they are thought of as making appearances in particular times and places“.[92] Das Auftauchen, sogar nur „the potentiality of such appearances“, und seine darin begründete Wirksamkeit „makes this being a possible bearer of a proper name“.[93] Entscheidend ist dabei die Imagination von Individualität. „What makes this being a possible bearer of a proper name is, I suggest, that he is thought to be an individual who makes or is capable of making these assignable natural appearances.“[94]

Für Zink scheint es sich gleichwohl um eine problematische Kategorie zu handeln. Denn im Unterschied zu den zuvor dominierenden Argumenten und polemischen Zuspitzungen, wird sie nur ganz am Ende des Aufsatzes in Form von Fragen und ‚suggestions‘ entworfen. Das Prekäre scheint vor allem darin zu liegen, dass hiermit auch das Realwerden eines nur vorgestellten Dings begründet wird.[95] Er selbst beharrt sogar darauf, dass es so ist – wenn auch nur unter bestimmten Umständen: „The poet deliberately personifies the thing; he intends his [the West Wind's, D. E.] name as a fictional name. The religious believer, so far as he is a believer and not a poet, intends to name something which exists, and exists, if beyond time and space, also occasionally in time and space.“[96] Während also der Dichter ‚vorsätzlich‘ fingiert und so den Realitätsstatus des imaginierten Dings mit seiner Benennung nicht verändert, zieht der Gläubige seine Vorstellung ins Leben,

90 Ein wesentlicher Mangel der Annahme, dass der Eigenname „a kind of shorthand description“ sei (Searle: Proper Names, S. 169), liegt ja auch darin, dass die Beschreibungen variieren können – nicht zuletzt, weil Personen selbst keine einfachen Entitäten, sondern eben auch bestimmte Konstruktionen sind. Vgl. Bourdieu: Die biographische Illusion.

91 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 499.

92 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 499.

93 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 499.

94 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 499.

95 Das meint mehr, als Genette: Fiction et diction, vorschlägt. Zur insbesondere von Martínez-Bonati geäußerten Kritik an der Auffassung, dass auch das Fingieren als Sprechakt wirken kann, vgl. etwa Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 209–213.

96 Zink: The Meaning of Proper Names, S. 499.

indem er dessen zumindest momenthafte Existenz in Raum und Zeit – seine tatsächliche Wirksamkeit mithin – als Realität annimmt.[97]

Der Unterschied ist hier gerade kein ontologischer, sondern einer der Wahrnehmungsweise. Damit ist aber zugleich das Problem der geteilten Textualität von Werk und Autor angesprochen. Da Autorname und Werk jeweils als Texte in Erscheinung treten,[98] befinden sie sich auf derselben ontologischen Ebene. Der Vorstellung des Autors als individuellem Urheber jenes Werkes, dem er vorsteht, wird aber bisweilen eine Wirksamkeit attestiert, die eigentlich dem *einen* Verfasser oder den vielen produktiven Akteuren zukommt. Diese Disparatheit verdeckend, gewinnt der Autor dennoch allein durch diese Vorstellung Realität, und der zunächst unbestimmte Text auf einem Titelblatt wird zum Eigennamen eines Autors. Die Folgen sind weitreichend. Denn indem der Konstruktionscharakter der Werkautorschaft normalerweise nicht zu Bewusstsein kommt, fallen aus der Perspektive des Werks Autor und Verfasser zusammen. Nur in bestimmten Situationen, etwa durch das von der Kollektivität verursachte Ungleichgewicht, treten die beiden Funktionen auseinander. Was daher der Blick auf Kollektivität vielleicht noch deutlicher als jener auf die Herausgeberfiktion[99] zeigt, ist die entscheidende Differenz zwischen hervorbringender und autorisierender Instanz. Autorschaft funktioniert damit in überraschend enger Analogie zu den von Ernst H. Kantorowicz herausgearbeiteten ‚zwei Körpern des Königs' im (britischen) Mittelalter. Auch beim Kollektivakteur des Königs bedarf es bestimmter Umstände, damit seine im Alltag kaum wahrnehmbare Pluralität sichtbar werden kann. Kantorowicz bringt das Begräbnis als Beispiel, bei dem der Leichnam des sterblichen Königs und eine *effigia* als Sinnbild des unsterblichen Königtums zugleich zu sehen sind. Nicht nur für das trauernde Volk wird darin etwas eigentlich Unsichtbares augenscheinlich: „[T]he king's person seemingly doubled: the two bodies, unquestionably united in the living king, were visibly segregated on the king's demise."[100]

Wenn in Analogie dazu dem sterblichen Leib des Verfassers hier die unsterbliche Figuration des Autors weniger entgegen als an die Seite gestellt wird, dann soll damit nicht zugleich einem radikalen Konstruktivismus das Wort geredet wer-

97 Entgegen einer einfachen Ontologie der physischen Existenz wird die Wirksamkeit so zum entscheidenden Kriterium für die soziale Realität eines Dings. Bereits Herders Genie wird auf diese Weise in einem frühen lyrischen Fragment zum Schöpfer (HSW 5, S. 230), denn „es schafft sich Wirkung aus dem Nichts!"

98 Pseudonyme sind die offensichtlichste Form des nur textuell existierenden Autornamens. Die von der Autor-Funktion angeregte Imagination reicht dabei aus, während die körperliche Präsenz nur unter bestimmten Umständen, wie der Verleihung von Preisen oder der Anforderung, Lesungen zu halten, nötig wird. Dass etwa der Krimiautor Robert Galbraith mit großem Medienecho als männliche Persona von J. K. Rowling enthüllt wurde, verdankt sich wohl vor allem ihrem Status als Erfolgsschriftstellerin.

99 Vgl. auch Wirth: Der Autor als Herausgeber und Schreiber.

100 Kantorowicz: The King's Two Bodies, S. 423.

den. Unbestritten gibt es eine auch diskursiv wirksam werdende Verbindung zwischen dem Verfasser – das ist das Wissen um, die Vermutung von oder der Glauben an einen bestimmten mentalen oder schreibpraktischen Ursprungsort eines Textes – und der Autorfunktion, mit der er verbunden ist. Daher verändert der Nachweis einer falschen Verfasserzuschreibung auch wirklich das „Funktionieren des Autornamens".[101] Wofür aber plädiert werden soll, ist die Annahme, dass der mit dem Autornamen verbundenen oder von ihm erst hervorgerufenen Vorstellung eine reale, weil wirksame Existenz zukommt, die sich nicht auf die der Person des Verfassers zurückrechnen lässt. Daher ist der Autor als Abkürzung für eine je spezifische Autor-Werk-Aggregation auch nicht dasselbe wie eine „shorthand description"[102] seiner Eigenschaften als schreibende Person. Autor-Werk-Aggregation meint vor allem, dass eine Vorstellung vom Autor erst durch ihm zugeschriebene Werke und die daran angelagerten (Para-)Texte entsteht.[103] Damit ist der Autor auch keine stabile Entität mehr, die wandelbare Werke hervorbringen kann, sondern wird selbst mobilisiert und potenziell durch jedes neue Werk, mithin durch jede Modifizierung der Aggregation verändert.[104]

5.4 Signaturen: Zur Theorie des Schreib-Akts

Wenn gedruckte Bücher lediglich eine einheitliche Textebene haben, auf der nur virtuelle Trennungen vorgenommen werden, welcher Text ist dann das Werk und welcher der Autor? Für dieses Problem, das sich der Literatur um 1800 nicht neu, aber mit größerer Zudringlichkeit stellt, gibt es einen Modellfall, in dem die Spannung zwischen interagierenden Leibern und ihren textuellen Repräsentationen auf ein dauerhaft gangbares Niveau gebracht werden konnte. Der Weg, den Namen aus der Kontinuität der Schrift herauszuheben, ist die Logik der Signatur. Das Unterschreiben ist eine häufig, bisweilen auch ganz beiläufig ausgeführte Geste der Hand – aber auch viel mehr als das. Sie ist eine *Tätigkeit* im vollen Wortsinn. So ist es die eigenhändige Unterschrift, die Verträge von Texten zu Handlungen werden lässt. Insbesondere Austin[105] und Searle[106] haben das Außergewöhnliche

101 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1013, der an dieser Stelle ebenfalls einen Vermischung von Shakespeares und Bacons Autorschaft imaginiert.

102 Searle: Proper Names, S. 169.

103 Entscheidend sind hier bereits oben angesprochene Texte wie Namen auf Titelblättern, Vorworte, Selbst- oder Verlagsanzeigen, Briefe etc., die man mit Genette: Paratexte, als Peri- und Epitexte klassifizieren kann.

104 Vgl. Ehrmann: Vertextung.

105 Vgl. Austin: How to do Things with Words.

106 Bes. Searle: Speech Acts, und Searle: Expression and Meaning.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

sichtbar gemacht, das diesem im Alltag kaum wahrgenommenen Übergang von Wort zu Tat zukommt.[107]

Für Austin ist eine performative Äußerung „the performance of an action. Actions can only be performed by persons, and obviously in our cases the utterer must be the performer".[108] Dass der Sprechakt so eng an eine individuelle Person geknüpft ist, die zugleich sagt und tut, ist im Fall verbaler Kommunikation gewiss naheliegend. In „verbal utterances" erscheint diese Person denn auch in große Nähe zu den Gesten gerückt, mit denen um 1750 die Literatur erneuert wurde, wenn sie als Ursprung der Äußerung („utterance-*origin*") begriffen wird.[109] Austin verkompliziert aber diese Lage wesentlich, indem er den Blick auf geschriebene Äußerungen ausweitet. Hier muss sich die (nur mehr virtuell) sprechende Instanz selbst auch in die Äußerung einschreiben, indem sie eine Unterschrift anfügt („*appending his signature*"). In Klammern weist Austin auf den hier entscheidenden Unterschied in den Äußerungssituationen hin: Der Schreiber muss sich zeichnen, „because, of course, written utterances are not tethered to their origin in the way spoken ones are".[110] Die Signatur wird damit auch zum Surrogat des ‚Ich' der äußernden Person: „The ‚I' who is doing the action does thus come essentially into the picture."[111] Durch die (implizite oder explizite) Signatur kann auch Schrift zum Sprechakt werden. Daher kann der Satz „‚I, John Jones, warn you that the bull is dangerous'" gesagt werden, und mit gleichen Konsequenzen geschrieben sein: „This bull is dangerous. (Signed) John Jones."[112]

Austin geht es dabei vor allem darum, zu zeigen, dass die äußernde Person einem Sprechakt notwendig ist, aber auch formal weggelassen werden kann. Was er in seinem Beispiel ganz nebenbei macht, ist für den gegenwärtigen Zusammenhang aber noch aufschlussreicher. Denn er argumentiert darin zugleich, dass die Signatur nur die schriftliche Ersetzung des anwesend sprechenden ‚Ich' ist. Gera-

107 Ablesen lässt er sich auch an Goethes *Faust* und dem Bemühen des epistemisch zutiefst verunsicherten Protagonisten um eine Übersetzung, die Gottes Wort als das zeigt, was es ist, nämlich Tat (MA 6.1, S. 568, V. 1224–1237): „Geschrieben steht: ‚Im Anfang war das Wort!'/ Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?/ Ich kann das *Wort* so hoch unmöglich schätzen,/ Ich muß es anders übersetzen,/ Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin./ Geschrieben steht: im Anfang war der *Sinn*./ Bedenke wohl die erste Zeile,/ Daß deine Feder sich nicht übereile!/ Ist es der *Sinn*, der alles wirkt und schafft?/ Es sollte stehn: im Anfang war die *Kraft*!/ Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,/ Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe./ Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat/ Und schreibe getrost: im Anfang war die *Tat*!" Doch war diese Tat selbst zugleich Wort, genauer: Sprechakt.

108 Austin: How to do Things with Words, S. 60. Zu Austins ‚sozialen Akten' vgl. Schüttpelz: Versprechen, Verträge und Vertretung.

109 Austin: How to do Things with Words, S. 60.

110 Austin: How to do Things with Words, S. 60 f.

111 Austin: How to do Things with Words, S. 61.

112 Austin: How to do Things with Words, S. 61.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

de im ausgehenden 18. Jahrhundert aber war dieses ‚Ich' von einer tiefgreifenden Unsicherheit geprägt.[113] „Es kann daher nicht verwundern, daß die Denker dieser Epoche besondere Aufmerksamkeit auf die Beweise und Erweise des Ich, des Genies oder der inneren Instanzen richten."[114] Das ist eine Bedrängnis, die sich auch mit dem Problem der Autorschaft und intensiver noch mit jenem der Kollektivautorschaft verbindet, und sich vor allem um die Frage dreht, ob ein Ich ist, wer ‚Ich' sagt.[115] Das „Ziel des Ich-Erweises" wird es daher sein, „Autonomie nicht schlicht zu haben, sondern zu repräsentieren und damit sinnlich zugänglich zu machen".[116] In diesem Sinne wird das ‚Ich' in seinen (Selbst-)Manifestationen sichtbar, darunter fallen gewiss auch seine Reden. Gerade das kann aber die Problematik nicht, jedenfalls nicht vollends, aufheben. Denn es muss die Notwendigkeit der Verbindung von Äußerung und äußernder Instanz unsicher bleiben. Wer spricht denn nun etwa den unterschriebenen Satz, den Austin anführt? Wer ist also das Subjekt des damit gestifteten Schrift-Akts? Offenbar kann es sich dabei nicht unmittelbar um eine reale Person handeln, denn die ist eben abwesend und bedient sich gerade deshalb der Schrift. Es ist vielmehr eine bestimmte Form der schriftlichen Repräsentation eines ‚Ich', die hier Wirksamkeit entfaltet. Indem aber das geschriebene Ich nicht unmittelbar identisch sein kann mit seinem Ursprungsort,[117] geschieht in der Unterschrift offenbar Bemerkenswertes. Sie nimmt nicht nur eine virtuelle Trennung vor zwischen einem Text als Handlung (der geäußerte Satz) und einem Text als Handelndem (dem unterschriebenen Ich), sondern die der Signatur eingeschriebene Geste des Unterschreibens führt zwei Handlungen zugleich aus: Sie lässt die Äußerung zum Schrift-Akt werden und zieht zugleich die Äußerungsinstanz selbst ins Leben.[118]

---

113 Keiner der bestimmenden Diskurse der Individualität scheint sich nach Breithaupt: Warum das Ich Eigentum braucht, S. 34, „seines Objekts sicher, keiner, selbst die empirische Psychologie nicht, scheint der Angst zu entgehen, es nur mit einem Papiergespenst zu tun zu haben". Gerade in textuellen Zusammenhängen wird überdies die zeitliche Distanz zwischen dem Beginn der Niederschrift und der abschließenden Signatur zum Raum der Verunsicherung der Identität. Kamuf: Signature Pieces, S. 77, hält daher mit Blick auf Rousseau fest: „My signature is a ghostly trace of my absence, a reminder […] of the finitude that is ‚me'."

114 Breithaupt: Warum das Ich Eigentum braucht, S. 34.

115 Vgl. wiederum Breithaupt: Warum das Ich Eigentum braucht, S. 33: „Um also ein Ich haben zu können, muß man sich seines Besitzes vergewissern, indem man es erprobt und so zum Vorschein bringt. So verpflichtet Eigentümlichkeit: sie verpflichtet zu ihrem Beweis. Eigentümlichkeit, Ichheit, hat die Struktur eines Anspruchs, der das Ich dergestalt prägt, daß das Ich nur in der Forderung besteht, bewiesen zu werden. Kurz, das Ich existiert als Ich-Zwang."

116 Breithaupt: Warum das Ich Eigentum braucht, S. 40.

117 Vgl. Iser: Auktorialität.

118 Mit Halawa/Sachs-Hombach: Zur Medialität, S. 41, kann man sagen, „dass Schreibakte bezüglich der Stiftung sozialer Tatsachen kaum weniger Kraft besitzen als die von der Sprachphilosophie so intensiv untersuchten Sprechakte".

In einer Zusammenschau einiger Überlegungen von Austin, Searle und Zink wird die hier entscheidende Funktion der Unterschrift deutlich. Indem das von der Person als Ursprungsort getrennte Ich der Unterschrift handlungsmächtig wird, gibt es sich selbst Existenz in ebendieser Wirksamkeit.[119] Greift man diesen unscheinbaren, aber weitreichenden Effekt heraus, dann rückt die Geste des Unterschreibens, funktional betrachtet, in größte Nähe zu den von Searle und Zink als Problem aufgerufenen Formen des Benennens nur virtuell existierender Dinge. Es handelt sich dabei im Grunde um eine Deklaration, wie sie Jacques Derrida am Beispiel der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung analysiert hat.[120] Dass seine Überlegungen nicht nur für das Gründungsdokument der Vereinigten Staaten, sondern auch ganz allgemein für die Frage autorschaftlichen Erscheinens in der Schrift erhellend sein können, liegt wiederum an einer letztlich naheliegenden strukturellen Analogie. Naheliegend ist diese Übertragbarkeit schon deshalb, weil Derrida sie – zwar konjunktivisch, aber immerhin – selbst angesprochen hat. So bemerkt er eine „Unentscheidbarkeit zwischen einer, sagen wir, performativen und einer konstativen Struktur" der Unterschrift.[121] Diese „Unklarheit" sei aber „notwendig, um die gesuchte Wirkung zu erzeugen. […] Ich ginge sogar so weit zu sagen, daß jede Unterschrift hiervon gezeichnet ist".[122] Die Problematik, die in diesem Doublebind zum Ausdruck kommt, liegt im Grunde darin, dass das Volk, das sich unabhängig erklärt, gar nicht existiert, „nicht vor dieser Erklärung, nicht als solches. Durch jene Unterzeichnung bringt es sich als freies und unabhängiges Subjekt, als möglicher Unterzeichner zur Welt."[123] Mehr als Provokation denn als Argument bringt Derrida dieses Verhältnis auf die Formel: „Die Unterschrift erfindet den Unterzeichner."[124] Was Derrida aber nicht deutlich sieht oder formuliert, ist, dass es im Grunde beide nicht gegeben hat, bis sie sich zugleich erschaffen haben. Denn wenn es den Unterzeichner als solchen noch nicht gibt, dann ist im Akt des Schreibens die Unterschrift noch keine. Sie antizipiert aber ihre Transformation (jedenfalls wird sie es im Rückblick getan haben) und unterliegt damit der prekären Zeitlichkeit einer gewissen Zukunft. Der Text wird dann in gleicher Weise und im gleichen Moment Signatur geworden sein, wie der Schreiber Unter-

119 Das gilt jedenfalls für das erste Erscheinen der Unterschrift, alle weiteren Signaturen sind auf diesen ersten Akt bezogen. Sie zitieren ihn indes nicht einfach, sondern sie ‚iterieren' ihn auch und halten das in der Signatur konstituierte Subjekt wandlungsfähig. Vgl. Derrida: Signatur Ereignis Kontext. Gegen die Radikalität dieser Textkonzeption vgl. Eco: Die Grenzen der Interpretation.

120 Vgl. Derrida: Unabhängigkeitserklärungen.

121 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 13.

122 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 13.

123 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 13 f.

124 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 14. Dort heißt es weiter: „Dieser kann sich erst dann zur Unterzeichnung ermächtigen, wenn er, wenn man so sagen kann, mit seiner Unterzeichnung mittels einer wundersamen Rückkopplung ans Ende gekommen ist."

zeichnender. Beides geschieht zugleich, jedoch erst im Ereignis der Vollendung der Niederschrift.

Das Funktionieren, die doppelte Performativität der Signatur basiert dabei auf der Unsichtbarkeit jenes problematischen Moments, in dem sie schon geschrieben, aber noch nicht Unterschrift ist. Nach Derrida darf daher „dieses Futurum exactum […] nicht erklärt, erwähnt, in Rechnung gestellt werden. Es ist als existiere es nicht".[125] Egal wie lange die Transformation also gedauert hat und wie viele Instanzen an dieser Umbildung tatsächlich beteiligt waren, „alles muß sich im Simulakrum des Augenblicks konzentrieren".[126] Die Signatur ist daher ein Schrift-Akt der ‚vergangenen Zukunft':[127] Er vollzieht nicht einfach eine Handlung, sondern ermöglicht zugleich selbst (nachträglich) jenen Akt, der ihn hervorbrachte. Denn die Signatur verleiht erst jene *agency*, die dem Schreiber das *Unter*schreiben ermöglicht. In dieser rekursiven Form schafft sich die Unterschrift tatsächlich selbst jene Instanz, die sie hinterlassen haben wird. Indem die Signatur dem Unterzeichnenden damit erst den Namen gibt, den er schreibt, ermöglicht sie erst jenen referenzierenden Gebrauch, der ihre Wirksamkeit und damit ihre Realität begründet.

Wenn zuvor Kapitel vier dieses relationale Funktionieren nicht schon berührt hätte, wäre es an dieser Stelle wohl erstaunlich, dass sich die Signatur zum Unterzeichnenden verhält wie der Autorname zum Autor. Denn dort begegnet dieselbe eigenartige Zeitlichkeit, durch die es der in spezifischer Weise mit dem Werk verknüpfte Name ist,[128] der einen Schreiber zum Autor macht. Das Erscheinen eines Namens auf einem Titelblatt ist daher im Grunde auch eine Geste des Unterschreibens, die den Autor erst *wirksam* werden lässt, indem sie ihn mit einem Text verknüpft, der sein *Werk* sein wird, und ihm so einen iterierbaren Eigennamen verleiht.[129]

125 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 14.

126 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 15.

127 Das ist dem Titel, aber nicht ganz der Sache nach entlehnt von Koselleck: Vergangene Zukunft.

128 Der Name für sich ist von geringer Bedeutung. Diese erhält er erst, wenn er als Repräsentant einer zugrundeliegenden Autor-Werk-Aggregation fungiert.

129 Bereits Lejeune: Der autobiographische Pakt, bes. S. 27, versuchte, den Autornamen auf dem Titelblatt als Signatur zu lesen. Er war die Unterschrift unter jenem Pakt, der die Identität von realem Verfasser, Autor, Erzähler und Protagonisten behauptet. Gewiss hält er fest, „daß nicht die Person das ‚ich' definiert, sondern das ‚ich' die Person – das heißt, daß die Person nur in der Rede existiert". (Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 21) Dennoch übt der Autorname in seinem Entwurf vor allem die Funktion referenzierender Beglaubigung aus, die dem Eigennamen zukommt, während hier vor allem betont wird, dass die Unterschrift den Autor als wirksame, mit *agency* ausgestatteter Instanz allererst hervorbringt. Zur Kritik an Lejeunes Verknüpfung von Autorname und Unterschrift vgl. Man: Autobiographie als Maskenspiel., bes. S. 135 f., und Böning: Dichtung und Wahrheit.

Wie aber die Unterschrift ein Spiel ist, „das darauf ausgeht, performative Aussagen als konstative Aussagen zu präsentieren",[130] so ist auch der Name auf dem Titelblatt eines Buches nicht oder jedenfalls nicht nur die Feststellung einer Tatsache (von Urheberschaft, Verschleierungswillen etc.). Er ist eben auch ein performativer Schrift-Akt, der sich funktional dem unterfertigten Vertrag annähert.[131] Jedenfalls stellt er das Versprechen oder die Beglaubigung dar, dass der Text von dem gezeichneten Autor stammt. Wobei ein Versprechen auch dann ein funktionaler performativer Akt bleibt, wenn der Sprecher unaufrichtig sein,[132] die Autorschaft also nicht mit der Verfasserschaft übereinstimmen sollte. Diese strukturelle Analogie macht eines besonders deutlich: Der Autorname auf dem Titelblatt eines Buches ist nichts als Unterschrift.[133]

Wiederum sollte die Analyse dieser Funktionsweise des geschriebenen Namens nicht als radikaler Konstruktivismus missverstanden werden. Denn wie Searle feststellt, *funktioniert* ein solcher Akt unabhängig davon, ob er ernst gemeint war oder nicht. Daher ist die Namensnennung stets *auch* Feststellung der realen Verbindung zu einem Urheber qua Behauptung – selbst wenn sich dieser, wie im Falle des Autors ‚Jakob Corvinus', zu einem späteren Zeitpunkt als nichtreal herausstellen sollte.[134] Die Bedeutung dieses Unsicherheitsmoments, das den Unterschied zwischen dem Feststellen und dem Hervorbringen eines Zustands in der Schwebe hält, steigert sich noch im Kontext von Searles sprechakttheoretischen Überlegungen. In *Ausdruck und Bedeutung* findet sich das Beispiel eines Mannes, der den von seiner Frau geschriebenen Einkaufszettel als Aufforderung zum Einkauf, als illokutionären Akt versteht. Bei der Ausführung wird er von einem Detektiv beobachtet, der die Handlungen des Mannes notiert und am Ende dieselbe Liste vorliegen hat. „Wenn der Detektiv nach Hause kommt und ihm plötzlich einfällt, daß der Mann ja ein Schweineschnitzel und keinen Braten gekauft hat," dann könne

130 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 15 f.

131 Insofern wird der Autorname als Unterschrift zur Geste, „die den fiktionalen Sprecher durch ein poetisches Deklarativ vom ‚wirklichen Schriftsteller' trennt" (Wirth: Die Geburt des Autors, S. 107).

132 Vgl. Searle: Ausdruck und Bedeutung, S. 21 f.

133 Ohne sie eigens zu argumentieren, findet sich diese Annahme auch bei Volkening: Am Rand der Autobiographie, S. 90. Auch Viala: Naissance de l'écrivain, S. 85, vertritt diese Ansicht, wenngleich aus anderen Gründen: „Un auteur, c'est avant tout un nom signant une œuvre: aux yeux de ses contemporains comme au regard de l'histoire, il n'existe d'abord que par cette signature. Elle seule l'engage, l'expose aux sanctions que peut entraîner son texte et lui confère le droit de jouir des profits qu'il peut donner. Toute l'économie de la publication s'ordonne autour de sa valeur, aussi bien l'économie marchande (à qui profite la publication?) que l'économie symbolique et affective (signer une œuvre publiée, c'est engager une image de soi)."

134 Diese Funktion gründet nicht zuletzt in der von Giesecke: Der Buchdruck, S. 318, festgestellten neuzeitlichen Überzeugung, „jede gespeicherte Information müsse auf eine Eingabequelle aus Fleisch und Blut zurückgeführt werden – und könne dies auch letztlich".

er einfach das eine Wort gegen das andere ersetzen, während der Mann, wäre ihm dieselbe Verwechslung passiert, seinen Fehler nicht nachträglich dadurch korrigieren könne, „daß er ‚Braten' ausradiert und ‚Schweineschnitzel' auf die Liste schreibt."[135] Den Unterschied zwischen diesen beiden Listen macht Searle in der „*Ausrichtung* [direction of fit]" aus.[136] „Die Liste des Detektivs hat die *Wort-auf-Welt*-Ausrichtung", sie ist konstativ, „die Liste des Mannes, der eingekauft hat, hat die *Welt-auf-Wort*-Ausrichtung", sie kann das werden, was Derrida performativ nennt.[137]

Gerade indem sich Searles Beispiel eines schriftlichen Akts bedient, kann es eine wichtige Funktionsweise von Autorschaft sichtbar machen. Denn der Detektiv und der Mann haben jeweils Schrift vor sich, die noch dazu denselben Inhalt aufzeichnet. Was Searle an der zitierten Stelle übergeht, ist der Umstand, dass beide Listen nebeneinanderliegend ununterscheidbar wären. Man könnte nicht sagen, welche konstatiert und welche Handlungsmacht besitzt. Man könnte sie, in Absehung von ihrer (Hand-)Schriftlichkeit, sogar auf den reinen Text reduzieren und wie die Einzelexemplare einer Druckauflage als zwei Token derselben Type nehmen. Im richtigen Kontext erhält dieser unifizierte Text aber eine Doppelgestalt: Er wird im ersten Fall die Welt abbilden, während er im zweiten die Welt verändert. Der Unterschied ist dabei nicht im Text zu finden, sondern in der kontextinduzierten Praxisform, in die er eingebettet wird. Zur Einkaufsliste wird der Text aus Searles Beispiel erst, wenn er als Handlungsaufforderung verstanden (und ausgeführt) wird, zum Autor wird ein Name (der auch eine Figur, einen Verleger oder einen Herausgeber bezeichnen könnte), wenn man ihn als jenen performativen Akt begreift, der zuvor *claim* genannt wurde. Das Erstaunliche an der Unterschrift und damit auch am Autornamen ist nun, dass darin die Doppelgestalt nicht zugunsten der feststellenden oder hervorbringenden Funktion aufgelöst wird. Der Autorname macht, ähnlich wie das Autorenporträt,[138] etwas sichtbar,[139] das nicht der Leib des Verfassers, aber der Körper des Autors ist. Denn durch ihn wird eigentlich erst die Literatur „zum zweiten, zum rhetorischen Körper des gedruckten Verfassers; sie wiederholt seine Physiognomie".[140] Der Autorname ist zugleich

---

135 Searle: Ausdruck und Bedeutung, S. 20.

136 Searle: Ausdruck und Bedeutung, S. 20.

137 Searle: Ausdruck und Bedeutung, S. 20.

138 Darum eigenen sich Stiche auch als „Medien der Diffamierung". Vgl. Rößler: Das nicht mehr schöne Bildnis.

139 Das Unterzeichnen ist nicht nur im Sonderfall von Montaignes ‚car c'est moi que je peins' ein Verweis auf das Selbstporträt durch die Schrift. Vgl. auch Balke: Figuren der Souveränität, S. 247–254.

140 Theisohn: Plagiat, S. 149. Dagegen behauptet Sabry: Quand le texte parle, S. 90, der Autorname sei „totalement neutralisé, abrasé, il est dépossédé de toute signification ‚propre' par les mécanismes routiniers de l'édition". Das gilt wohl für den Autornamen als Referenz auf die reale Person des Verfassers, aber keinesfalls für die Autorfunktion, die er hervorbringt.

die (behauptete) Feststellung von Verfasserschaft nach der Logik der Spur *und* die Hervorbringung eines Autors als textregierende Funktion.

Wenn der Autorname tatsächlich in dieser Weise analog zur Unterschrift funktioniert, ist es wohl nötig, noch einmal auf Austin zurückzukommen. Denn das Schreiben des Autornamens wäre dann ein Schrift-Akt, und Austin hat völlig zurecht darauf hingewiesen, dass es eine mit *agency* versehene Instanz geben muss, der eine solche Handlung zugeschrieben werden kann.[141] Auch Derrida, der den „Gründungsakt", durch den sich die Vereinigten Staaten von Amerika konstituierten, im deklarativen Akt der Unterschrift zugleich vollzogen und konserviert sieht, stellt die entscheidende Frage: „Aber wessen Unterschrift eigentlich?"[142] Bezeichnenderweise geht er aber darauf nicht näher ein, sondern schiebt die Antwort auf, bis zuletzt nur noch festzustellen ist: „Die Frage bleibt. […] Wer unterzeichnet diese Autorisationen zu unterzeichnen, diese Vertretungen, Prokurationen, Delegationen?"[143] Dabei hätte er gar nicht besonders weit gehen müssen. Es hätte schon gereicht, zu fragen, worauf sich die Wirksamkeit der Erklärung, die Möglichkeit, sie tatsächlich als ‚Schreib-Akt'[144] zu verstehen, gründet. Er hätte nur dem in seiner Frage schon enthaltenen und in seinem Text immer wieder berührten Problem der *eigenhändigen* Unterschrift nachgehen müssen. Fragt man aber nicht nur danach, welche Institution es ist, die die Deklaration beglaubigt, sondern ganz konkret danach, welche Hand es ist (und sein muss), die unterschreibt, und ob diese außerdem zusammenfallen muss mit jener, die den Text der Erklärung ausführt,[145] dann ist man unversehens bereits wieder in den Schnittpunkt von Autorschaft und Verfasserschaft geraten.

Nimmt man Derridas Problem der Unterschrift als eine Frage der Autorschaft, empfiehlt sich freilich wiederum ein Blick in die Materialität jenes Textes, der historisch handlungsmächtig geworden sein soll. Hier stößt man bereits auf eine Schwierigkeit, die Derrida gar nicht bemerkt zu haben scheint: Es gibt die Declaration of Independence gar nicht. Jedenfalls nicht in diesem Sinn. Es gibt kein authentisches Dokument, an dem der Akt der Unterschrift, das „Simulakrum des Augenblicks"[146] sinnfällig würde. Vielmehr gibt es ein textuelles Kollektiv aus mehreren Papier- und Pergamenthandschriften, gestochenen Faksimiles und gedruckten Transkriptionen. Gerade eine Handschrift, auf der sich die Hand des ausführenden Schreibers Jefferson *und* die eigenhändigen Unterschriften eines

141 Austin: How to do Things with Words, S. 60, schränkt sich hier stärker ein und nennt nur Personen als mögliche Handelnde: „Actions can only be performed by persons".

142 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 11.

143 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 19.

144 Den Begriff verwendet auch Macho: Handschrift – Schriftbild, der viele interessante Aspekte andeutet, an den entscheidenden Punkten aber leider allzu vage bleibt.

145 Vgl. Holzhauer: Die eigenhändige Unterschrift.

146 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 15.

oder mehrerer Autoren finden würden, ist nicht überliefert. Und jene auratische Urkunde, auf der die Repräsentanten selbst unterschrieben haben, ist über die Jahrhunderte beinahe völlig unleserlich geworden (vgl. Abb. 14). Doch auch in bestem Erhaltungszustand, von dem der erst spät angefertigte Faksimilestich einen Eindruck gibt (Abb. 15), wären die Unterschriften der Repräsentanten problematisch.[147] Denn der von verschiedenen Instanzen approbierte Text stammt im Wesentlichen von Thomas Jefferson, der aber – der Textgattung gemäß[148] – keine Autorschaft reklamieren konnte. Seine Signatur erscheint am Ende unter vielen anderen und in geänderter Funktion, da er sich als Repräsentant und nicht als Verfasser zeichnet.

Dabei ist bereits die Menge der Unterschriften für sich interessant. Sie ist zunächst Ausdruck eines Kollektivwillens, indem sie alle im Kongress vertretenen ‚delegates' repräsentieren sollte. Die Urkunde dokumentiert aber eine bezeichnende zeitliche Verschiebung. Denn sie wurde wahrscheinlich erst nach dem 19. Juli angefertigt und unterzeichnet.[149] Daher waren einige der auf dem Pergament Unterzeichnenden am 4. Juli 1776, als die Erklärung vom Kongress verabschiedet und damit auf die eigenartigste Weise auch geäußert wurde, entweder nicht anwesend oder noch gar nicht gewählt. Letztere nehmen damit die Plätze jener Delegierten ein, die zwar zum Zeitpunkt der Erklärung gewählt und anwesend waren, aber gut zwei Wochen später nicht unterschrieben haben. Durch ihre spätere Einfügung werden sie nun gleichberechtigter Teil des die Erklärung sprechenden Chors und markieren damit den Unterschied zwischen approbierendem und repräsentierendem Kollektiv.

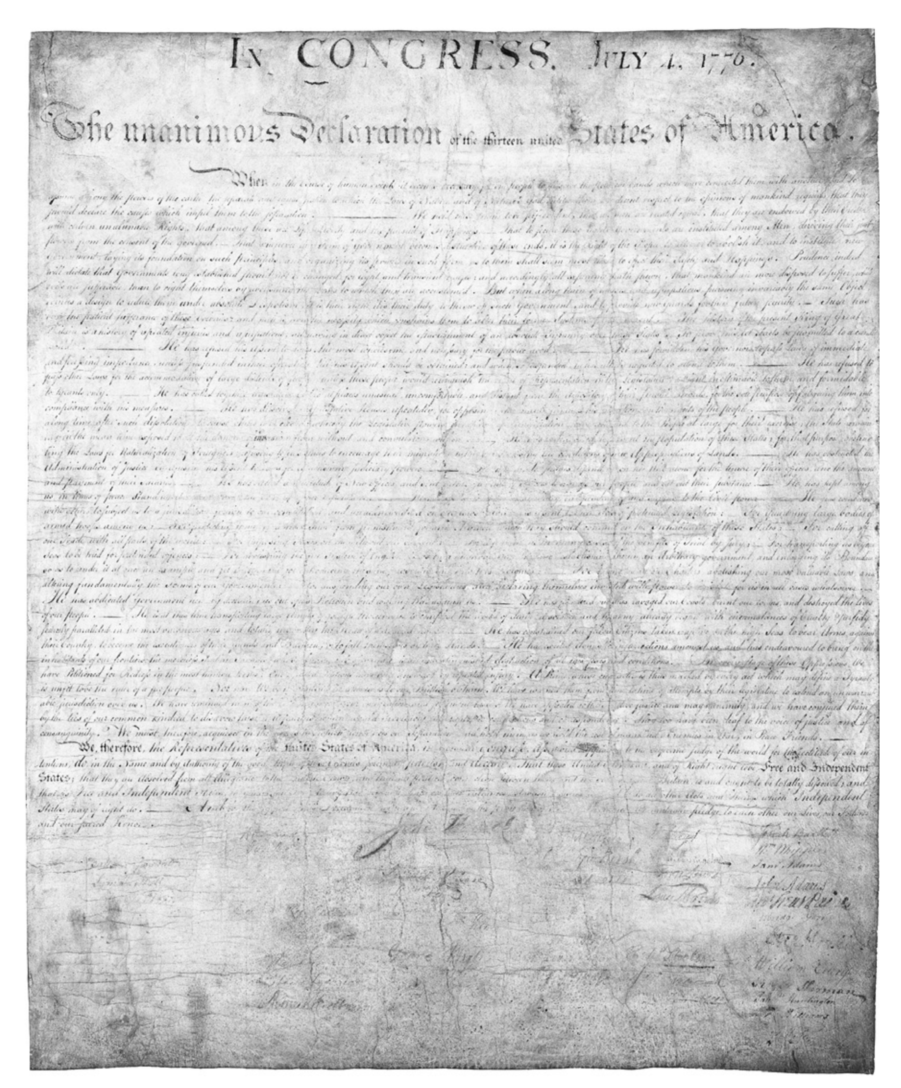
Vielleicht noch gravierender ist aber das Problem, dass die großformatige Pergamenthandschrift zwar ein später durchaus wirksames Symbol,[150] aber eigentlich wenig geeignet ist, den intendierten Akt selbst zu vollziehen. Denn es ist auch deshalb uner-

147 Es ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, zu sehen, dass der erste, von Benjamin Owen Tyler (Washington, D.C., 1818) angefertigte Stich der Unabhängigkeitserklärung zwar die Unterschriften faksimiliert, dafür mit dem restlichen Text sehr frei umgeht. John Binns' (Philadelphia, 1819) im folgenden Jahr veröffentlichte Version ist mit den Porträtmedaillons sehr dekorativ gestaltet, entfernt sich aber sogar noch weiter von dem visuellen Eindruck der Manuskriptversionen. Erst der Stich von William J. Stone (Washington, D.C. ca. 1833, Abb. 15) hält sich möglichst an den Befund der Pergamentkopie.

148 Jefferson betonte immer wieder, dass er nur ausführendes Organ oder höchstens Mitarbeiter gewesen sei. Vgl. auch seinen Brief an Benjamin Owen Tyler vom 26.3.1818, Jefferson: Correspondence, S. 237: „I was but a fellow-laborer. the sentiments it expresses were those of the whole body".

149 Vgl. Journals of the Continental Congress V: June 5 – October 8 1776, S. 590 f. Dort wird der Beschluss mitgeteilt: „That the Declaration passed on the 4th, be fairly engrossed on parchment, with the title and stile of ‚The unanimous declaration of the thirteen United States of America,' and that the same, when engrossed, be signed by every member of Congress."

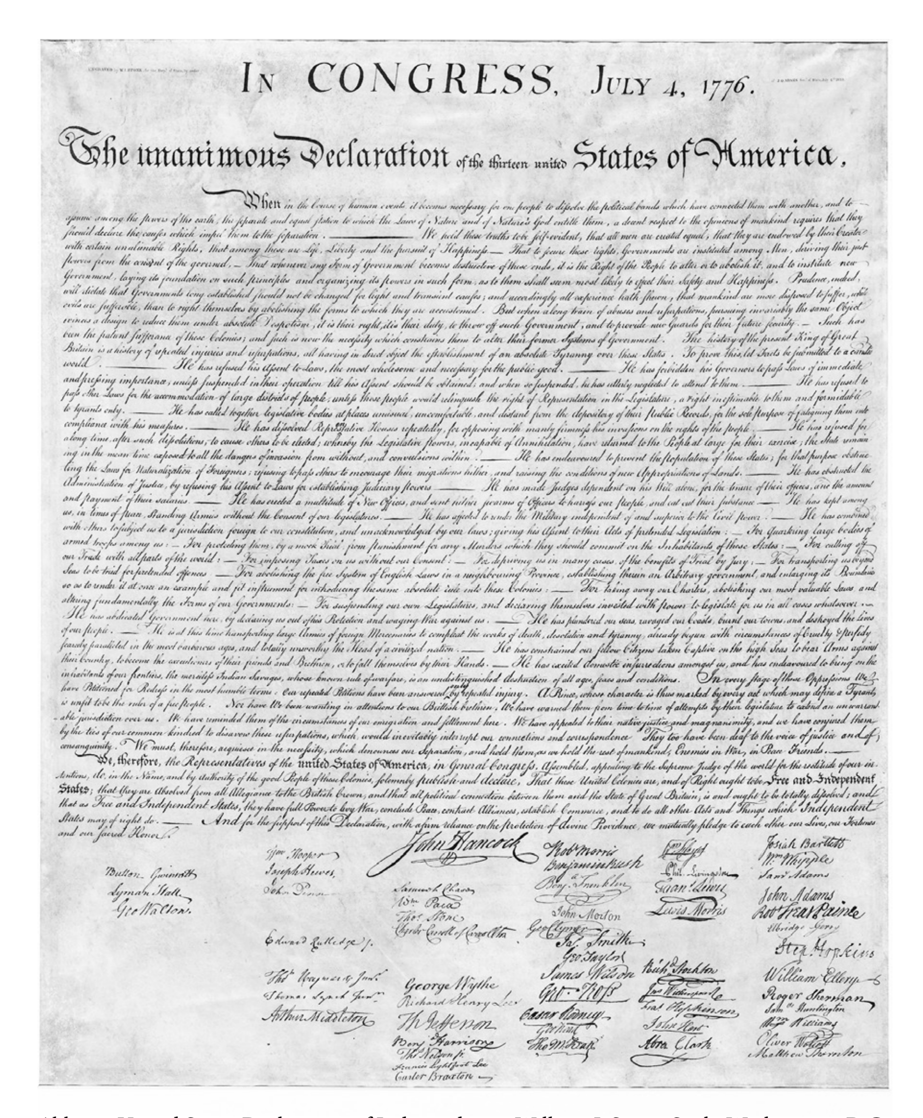
150 Vgl. auch Wills: Inventing America.



IN CONGRESS. JULY 4, 1776.

The unanimous Declaration of the thirteen united States of America.

Abb. 14: United States Declaration of Independence, vergrößerte Pergamentkopie, 1776, Washington, D.C., Library of Congress.



IN CONGRESS, JULY 4, 1776.

The unanimous Declaration of the thirteen united States of America,

When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation. — We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. — That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, — That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness. Prudence, indeed, will dictate that Governments long established should not be changed for light and transient causes; and accordingly all experience hath shewn, that mankind are more disposed to suffer, while evils are sufferable, than to right themselves by abolishing the forms to which they are accustomed. But when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same Object evinces a design to reduce them under absolute Despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such Government, and to provide new Guards for their future security. — Such has been the patient sufferance of these Colonies; and such is now the necessity which constrains them to alter their former Systems of Government. The history of the present King of Great Britain is a history of repeated injuries and usurpations, all having in direct object the establishment of an absolute Tyranny over these States. To prove this, let Facts be submitted to a candid world. — He has refused his Assent to Laws, the most wholesome and necessary for the public good. — He has forbidden his Governors to pass Laws of immediate and pressing importance, unless suspended in their operation till his Assent should be obtained; and when so suspended, he has utterly neglected to attend to them. — He has refused to pass other Laws for the accommodation of large districts of people, unless those people would relinquish the right of Representation in the Legislature, a right inestimable to them and formidable to tyrants only. — He has called together legislative bodies at places unusual, uncomfortable, and distant from the depository of their public Records, for the sole purpose of fatiguing them into compliance with his measures. — He has dissolved Representative Houses repeatedly, for opposing with manly firmness his invasions on the rights of the people. — He has refused for a long time, after such dissolutions, to cause others to be elected; whereby the Legislative powers, incapable of Annihilation, have returned to the People at large for their exercise; the State remaining in the mean time exposed to all the dangers of invasion from without, and convulsions within. — He has endeavoured to prevent the population of these States; for that purpose obstructing the Laws for Naturalization of Foreigners; refusing to pass others to encourage their migrations hither, and raising the conditions of new Appropriations of Lands. — He has obstructed the Administration of Justice, by refusing his Assent to Laws for establishing Judiciary powers. — He has made Judges dependent on his Will alone, for the tenure of their offices, and the amount and payment of their salaries. — He has erected a multitude of New Offices, and sent hither swarms of Officers to harrass our people, and eat out their substance. — He has kept among us, in times of peace, Standing Armies without the Consent of our legislatures. — He has affected to render the Military independent of and superior to the Civil power. — He has combined with others to subject us to a jurisdiction foreign to our constitution, and unacknowledged by our laws; giving his Assent to their Acts of pretended Legislation: — For Quartering large bodies of armed troops among us: — For protecting them, by a mock Trial, from punishment for any Murders which they should commit on the Inhabitants of these States: — For cutting off our Trade with all parts of the world: — For imposing Taxes on us without our Consent: — For depriving us in many cases, of the benefits of Trial by Jury: — For transporting us beyond Seas to be tried for pretended offences — For abolishing the free System of English Laws in a neighbouring Province, establishing therein an Arbitrary government, and enlarging its Boundaries so as to render it at once an example and fit instrument for introducing the same absolute rule into these Colonies: — For taking away our Charters, abolishing our most valuable Laws, and altering fundamentally the Forms of our Governments: — For suspending our own Legislatures, and declaring themselves invested with power to legislate for us in all cases whatsoever. — He has abdicated Government here, by declaring us out of his Protection and waging War against us. — He has plundered our seas, ravaged our Coasts, burnt our towns, and destroyed the lives of our people. — He is at this time transporting large Armies of foreign Mercenaries to compleat the works of death, desolation and tyranny, already begun with circumstances of Cruelty & perfidy scarcely paralleled in the most barbarous ages, and totally unworthy the Head of a civilized nation. — He has constrained our fellow Citizens taken Captive on the high Seas to bear Arms against their Country, to become the executioners of their friends and Brethren, or to fall themselves by their Hands. — He has excited domestic insurrections amongst us, and has endeavoured to bring on the inhabitants of our frontiers, the merciless Indian Savages, whose known rule of warfare, is an undistinguished destruction of all ages, sexes and conditions. In every stage of these Oppressions We have Petitioned for Redress in the most humble terms: Our repeated Petitions have been answered only by repeated injury. A Prince, whose character is thus marked by every act which may define a Tyrant, is unfit to be the ruler of a free people. Nor have We been wanting in attentions to our Brittish brethren. We have warned them from time to time of attempts by their legislature to extend an unwarrantable jurisdiction over us. We have reminded them of the circumstances of our emigration and settlement here. We have appealed to their native justice and magnanimity, and we have conjured them by the ties of our common kindred to disavow these usurpations, which, would inevitably interrupt our connections and correspondence. They too have been deaf to the voice of justice and of consanguinity. We must, therefore, acquiesce in the necessity, which denounces our Separation, and hold them, as we hold the rest of mankind, Enemies in War, in Peace Friends. —

We, therefore, the Representatives of the united States of America, in General Congress, Assembled, appealing to the Supreme Judge of the world for the rectitude of our intentions, do, in the Name, and by Authority of the good People of these Colonies, solemnly publish and declare, That these United Colonies are, and of Right ought to be Free and Independent States; that they are Absolved from all Allegiance to the British Crown, and that all political connection between them and the State of Great Britain, is and ought to be totally dissolved; and that as Free and Independent States, they have full Power to levy War, conclude Peace, contract Alliances, establish Commerce, and to do all other Acts and Things which Independent States may of right do. — And for the support of this Declaration, with a firm reliance on the protection of divine Providence, we mutually pledge to each other our Lives, our Fortunes and our sacred Honor.

Abb. 15: United States Declaration of Independence, William J. Stone, Stich, Washington, D.C., ca. 1833.

heblich, ob sich der englische König um eine in einer fernen Kolonie entstandene Handschrift gekümmert hätte, weil er gar nicht der Adressat der Erklärung ist. Hier spricht ein Volk zu den Völkern,[151] weshalb vor allem der Druck, mit dem die Erklärung verbreitet wurde,[152] von Interesse ist. Er ist außerdem nicht nur bereits vor der ersten Pergamenthandschrift entstanden, sondern zugleich dasjenige Dokument, das der im Kongress verabschiedeten, jedoch verlorenen Handschrift am nächsten kommt.[153] Viel wichtiger noch als die zeitliche Nähe ist hier, dass dieser Druck, der noch in der Nacht der Unterzeichnung angefertigt wurde, konzis die Problematik und Funktionsweise von Autorschaft im typographischen Zeitalter vorführt. Eine wohl von John Hancock, dem Präsidenten des Kongresses, unterzeichnete handschriftliche Fassung wurde schon am 4. Juli 1776 dem jungen Drucker John Dunlap übermittelt, der den Text setzte und etwa 200 großformatige Abzüge davon herstellte.[154] Auch in diesem druckmedialen Vermittlungsprozess drängt sich jene Kollektivität in den Vordergrund, die schon den gesamten Entstehungsprozess begleitet hatte – und deren Bedeutung für die Wirksamkeit der Erklärung keinesfalls übersehen werden sollte. Weniger die in der eingeschränkten Öffentlichkeit des Kongresses geäußerte Erklärung ist hierfür entscheidend, als vielmehr das *broadside,* jenes mobilisierbare Ding, das es weder in seiner materiellen Gestalt noch in seiner spezifischen textlichen Form ohne die Aktivität Dunlaps gegeben hätte.

Der Blick auf dieses als ‚immutable mobile'[155] bezeichenbare mediale Ding kann indes auch bestimmte Spezifika des Verhältnisses von Verfasser und Autor sichtbar machen. Während nämlich Thomas Jefferson, der den Großteil des Textes verfasst hat,[156] erst auf der vergrößerten Pergamentkopie unterzeichnet,[157] und sein

151 Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 13 u. ö., konstatiert: „Das Wir, das in der Erklärung spricht, spricht ‚im Namen des Volkes'." Und es zeigt sich auch explizit als ‚appealing to the Supreme Judge of the world'.

152 Auch bei der Verbreitung gab es Formen, die zum Teil frei mit der Textgestalt umgingen. Siehe exemplarisch The London Magazine, August 1776, S. 448, wo unter der Rubrik „The Monthly Chronologer" auch „the substance of the declaration of Independency by the representatives of the United States of America" mitgeteilt wird. Darin werden zwar im Mittelteil „a number of proceedings detrimental to the colonies" ausgelassen, am Ende aber die Formel „Signed by order, And in behalf of the Congress, John Hancock, President" wiedergegeben. Das ist bemerkenswert, gerade weil das Zitat nicht ganz akkurat ist. Was hier auch – aber unthematisiert – ausgelassen wurde, ist die beglaubigende Unterschrift des Sekretärs. Diese Funktion übernimmt hier offenbar der zusammenfassende Redaktor des *London Magazine*.

153 Zu diesem verlorenen, vermeintlichen Original vgl. Boyd: The Mystery of the Lost Original.

154 Zu Genealogie und Materialität vgl. Goff: The John Dunlap Broadside.

155 Latour: Visualisation and Cognition. Zum Status der Dinge in dieser Theorie vgl. Rölli: Dinge im Kollektiv.

156 Zu Jeffersons Verfasserschaft, seinen Rechenschaftspflichten, den Eingriffen durch den Kongress vgl. auch Boyd: The Evolution of the Text.

157 Zum Problem der Authentifikation durch Signatur vgl. auch Ritz: The Authentication, und für den Bereich der Kunst Tietenberg: Die Signatur.

Name dort zwar immerhin, aber doch auch neben solchen zu stehen kommt, die überhaupt nicht an der Produktion des Textes beteiligt waren, unterzeichnet Hancock in seiner Funktion als Präsident allein die finale Erklärung. Er führt damit vor, wie er sich zum Autor eines nicht von ihm verfassten Textes erhebt, indem er (in diesem Fall: mit allem Recht) seinen Namen daruntersetzt und so zur sprechenden Instanz des Schreib-Akts wird.

Diese erste Autor-Werk-Aggregation sollte indes nicht lange in ihrer spezifischen Form bestehen bleiben. Denn während man Dunlap eine Handschrift gab, erhielt man einen Druck zurück. Es ist bedauerlich, dass sich die Reinschrift nicht erhalten hat, um ihre Materialität in diese Analyse miteinzubeziehen. Im Vergleich mit den später entstandenen Pergamentkopien jedoch zeigt sich, dass Dunlap offenbar für den Satz die rhetorische Struktur des Textes betont, indem er jeden Punkt der anaphorischen Anklage in einer neuen Zeile beginnen lässt (Abb. 16).[158] Gewiss folgt die Pergamentkopie dem Formular der parlamentarischen Erklärung,[159] doch auch die Übersetzung in den Druck beruht auf Konventionen (der lokalen Textkultur) oder jedenfalls Gewohnheiten (des Druckers), ist also nicht als völlig individuelle Handlung zu verstehen. Dunlap arbeitet auf diese Weise nicht nur mit an der Bedeutungsdimension des Textes, sondern macht (im Unterschied zu Jefferson) seine letztlich textproduktive Aktivität auch sichtbar, indem er seinen eigenen Namen einträgt. Er tut dies am Seitenende, dem für die Hersteller von Einblattdrucken durchaus üblichen und angemessenen Platz. Intrikaterweise ist das aber zugleich jener Ort, an dem in der Pergamenturkunde die Unterschriften der Delegierten stehen werden und den in seinem Druck nur der eigene Name füllt.[160] Damit fungiert auch der Eigenname des Druckers hier tendenziell als Unterschrift – aber als eine zweifache: Sie setzt ihn zunächst als den wahren technischen Hersteller des Textes. Da sein Name neben anderen zu stehen kommt, wird er durch den Zusatz „Philadelphia: Printed by John Dunlap“[161] auch explizit auf diese Rolle festgelegt. Alle Eingeweihten werden aber um seine textverändernde Rolle wissen und ihn daher zudem als produktive Instanz wahrnehmen, die

---

158 Die Betonung der anaphorischen Struktur des Mittelteils findet sich allerdings bereits in dem der Reinschrift vorausgegangenen Entwurf. Vgl. die Faksimile Stahlstiche im Folio-Format von Charles Toppan (1829). In: Jefferson: Memoir. Es soll also nicht behauptet werden, dass Dunlap die Textgestalt erfunden hat, der Drucker hat sie aber im Unterschied zu den Schreibern umgesetzt und so eben auch aktiv an einer bestimmten Lesbarmachung des Textes mitgewirkt.

159 Für einen Überblick über geläufige neuzeitliche Urkundentypen vgl. Hochedlinger: Aktenkunde, S. 23–36. Zu einigen kulturellen Funktionen siehe jetzt auch Plener/Werber/Wolf (Hg.): Das Formular.

160 Im Unterschied zu dem von Goddard besorgten Druck, der die Unterschriften der Delegierten (bereits nach dem Vorbild der Pergamentkopie) wiedergibt. Vgl. dazu Abb. 17.

161 Vgl. Abb. 16.

IN CONGRESS, JULY 4, 1776.

A DECLARATION

BY THE REPRESENTATIVES OF THE

UNITED STATES OF AMERICA,

IN GENERAL CONGRESS ASSEMBLED.

WHEN in the Course of human Events, it becomes necessary for one People to dissolve the Political Bands which have connected them with another, and to assume among the Powers of the Earth, the separate and equal Station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent Respect to the Opinions of Mankind requires that they should declare the causes which impel them to the Separation.

WE hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness—That to secure these Rights, Governments are instituted among Men, deriving their just Powers from the Consent of the Governed, that whenever any Form of Government becomes destructive of these Ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its Foundation on such Principles, and organizing its Powers in such Form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness. Prudence, indeed, will dictate that Governments long established should not be changed for light and transient Causes; and accordingly all Experience hath shewn, that Mankind are more disposed to suffer, while Evils are sufferable, than to right themselves by abolishing the Forms to which they are accustomed. But when a long Train of Abuses and Usurpations, pursuing invariably the same Object, evinces a Design to reduce them under absolute Despotism, it is their Right, it is their Duty, to throw off such Government, and to provide new Guards for their future Security. Such has been the patient Sufferance of these Colonies; and such is now the Necessity which constrains them to alter their former Systems of Government. The History of the present King of Great-Britain is a History of repeated Injuries and Usurpations, all having in direct Object the Establishment of an absolute Tyranny over these States. To prove this, let Facts be submitted to a candid World.

HE has refused his Assent to Laws, the most wholesome and necessary for the public Good.

HE has forbidden his Governors to pass Laws of immediate and pressing Importance, unless suspended in their Operation till his Assent should be obtained; and when so suspended, he has utterly neglected to attend to them.

HE has refused to pass other Laws for the Accommodation of large Districts of People, unless those People would relinquish the Right of Representation in the Legislature, a Right inestimable to them, and formidable to Tyrants only.

HE has called together Legislative Bodies at Places unusual, uncomfortable, and distant from the Depository of their public Records, for the sole Purpose of fatiguing them into Compliance with his Measures.

HE has dissolved Representative Houses repeatedly, for opposing with manly Firmness his Invasions on the Rights of the People.

HE has refused for a long Time, after such Dissolutions, to cause others to be elected; whereby the Legislative Powers, incapable of Annihilation, have returned to the People at large for their exercise; the State remaining in the mean time exposed to all the Dangers of Invasion from without, and Convulsions within.

HE has endeavoured to prevent the Population of these States; for that Purpose obstructing the Laws for Naturalization of Foreigners; refusing to pass others to encourage their Migrations hither, and raising the Conditions of new Appropriations of Lands.

HE has obstructed the Administration of Justice, by refusing his Assent to Laws for establishing Judiciary Powers.

HE has made Judges dependent on his Will alone, for the Tenure of their Offices, and the Amount and Payment of their Salaries.

HE has erected a Multitude of new Offices, and sent hither Swarms of Officers to harrass our People, and eat out their Substance.

HE has kept among us, in Times of Peace, Standing Armies, without the consent of our Legislatures.

HE has affected to render the Military independent of and superior to the Civil Power.

HE has combined with others to subject us to a Jurisdiction foreign to our Constitution, and unacknowledged by our Laws; giving his Assent to their Acts of pretended Legislation:

FOR quartering large Bodies of Armed Troops among us:

FOR protecting them, by a mock Trial, from Punishment for any Murders which they should commit on the Inhabitants of these States:

FOR cutting off our Trade with all Parts of the World:

FOR imposing Taxes on us without our Consent:

FOR depriving us, in many Cases, of the Benefits of Trial by Jury:

FOR transporting us beyond Seas to be tried for pretended Offences:

FOR abolishing the free System of English Laws in a neighbouring Province, establishing therein an arbitrary Government, and enlarging its Boundaries, so as to render it at once an Example and fit Instrument for introducing the same absolute Rule into these Colonies:

FOR taking away our Charters, abolishing our most valuable Laws, and altering fundamentally the Forms of our Governments:

FOR suspending our own Legislatures, and declaring themselves invested with Power to legislate for us in all Cases whatsoever:

HE has abdicated Government here, by declaring us out of his Protection and waging War against us.

HE has plundered our Seas, ravaged our Coasts, burnt our Towns, and destroyed the Lives of our People.

HE is, at this Time, transporting large Armies of foreign Mercenaries to compleat the Works of Death, Desolation, and Tyranny, already begun with circumstances of Cruelty and Perfidy, scarcely paralleled in the most barbarous Ages, and totally unworthy the Head of a civilized Nation.

HE has constrained our fellow Citizens taken Captive on the high Seas to bear Arms against their Country, to become the Executioners of their Friends and Brethren, or to fall themselves by their Hands.

HE has excited domestic Insurrections amongst us, and has endeavoured to bring on the Inhabitants of our Frontiers, the merciless Indian Savages, whose known Rule of Warfare, is an undistinguished Destruction, of all Ages, Sexes and Conditions.

IN every stage of these Oppressions we have Petitioned for Redress in the most humble Terms: Our repeated Petitions have been answered only by repeated Injury. A Prince, whose Character is thus marked by every act which may define a Tyrant, is unfit to be the Ruler of a free People.

NOR have we been wanting in Attentions to our British Brethren. We have warned them from Time to Time of Attempts by their Legislature to extend an unwarrantable Jurisdiction over us. We have reminded them of the Circumstances of our Emigration and Settlement here. We have appealed to their native Justice and Magnanimity, and we have conjured them by the Ties of our common Kindred to disavow these Usurpations, which, would inevitably interrupt our Connections and Correspondence. They too have been deaf to the Voice of Justice and of Consanguinity. We must, therefore, acquiesce in the Necessity, which denounces our Separation, and hold them, as we hold the rest of Mankind, Enemies in War, in Peace, Friends.

WE, therefore, the Representatives of the UNITED STATES OF AMERICA, in GENERAL CONGRESS, Assembled, appealing to the Supreme Judge of the World for the Rectitude of our Intentions, do, in the Name, and by Authority of the good People of these Colonies, solemnly Publish and Declare, That these United Colonies are, and of Right ought to be, FREE AND INDEPENDENT STATES; that they are absolved from all Allegiance to the British Crown, and that all political Connection between them and the State of Great-Britain, is and ought to be totally dissolved; and that as FREE AND INDEPENDENT STATES, they have full Power to levy War, conclude Peace, contract Alliances, establish Commerce, and to do all other Acts and Things which INDEPENDENT STATES may of right do. And for the support of this Declaration, with a firm Reliance on the Protection of divine Providence, we mutually pledge to each other our Lives, our Fortunes, and our sacred Honor.

Signed by ORDER *and in* BEHALF *of the* CONGRESS,

JOHN HANCOCK, PRESIDENT.

ATTEST.
CHARLES THOMSON, SECRETARY.

PHILADELPHIA: PRINTED BY JOHN DUNLAP.

Abb. 16: United States Declaration of Independence, John Dunlap, Broadside, Philadelphia, Erstdruck (4.–5. Juli 1776).

IN CONGRESS, JULY 4, 1776.

THE UNANIMOUS

DECLARATION

OF THE

THIRTEEN UNITED STATES OF AMERICA.

Abb. 17: United States Declaration of Independence, Mary Katherine Goddard, Broadside, Baltimore, Jänner 1777.

sich als solche nicht nur unter-, sondern auch und mit gewissem Recht in die Erklärung einschreibt.[162]

Im Druck steht Dunlap zwar nicht neben den 56 Signaturen der Delegierten, die erst später auf der Pergamentkopie auftauchen, aber unterhalb der Unterschrift des Präsidenten. Auch diese Signatur John Hancocks ist für sich bereits medienphilologisch[163] hoch interessant – weil sie keine ist. Denn Hancocks Name, der auf der Pergamentkopie ikonisch werden wird, agiert auf dem *broadside* zwar als Unterschrift, ist aber eben nur ein typographischer Text, nicht die Spur einer Hand und ihrer Idiosynkrasie. Darum muss die gedruckte Urkunde auch explizit mitteilen, worauf die Pergamentkopie problemlos verzichten kann – dass als Unterschrift gelesen sein will, was nur aus Lettern besteht: „Signed by Order and in Behalf of the Congress, John Hancock, President."[164] Indem hier nicht einfach unterschrieben wird, sondern eine Unterschrift *vorgeführt* werden muss, erscheint der Schluss der Erklärung auch als druckmediale Reformulierung des Authentizitätsproblems des Diktats. Denn Diktat und Druck stammen in ihrer Materialität eben nicht von der Hand des Sprechenden oder Erklärenden und sie müssen daher die Rollen der beteiligten Akteure und ihr Verhältnis zueinander wie zum Text klarstellen. Es muss in diesem Zusammenhang aber nicht nur die unsichtbar gewordene Geste des Signierens diskursiviert (‚signed') und die Funktion des Unterzeichnenden festgestellt werden (‚President'),[165] es wird zudem ein weiterer Name nötig, der dem Kollektiv der Urkunde nicht mehr sichtbar angehören wird: „Charles Thomson, Secretary." Auch Thomson hat wohl aktiv an dem Text mitgearbeitet, indem er zumindest die Reinschrift während der Revision durch den Kongress mit Anmerkungen versehen und so die endgültige Fassung der Erklärung hergestellt hat. Er tritt aber hier nicht als schreibender, sondern als bestätigender Akteur auf. Seine ebenfalls nur *repräsentierte*, aber eben nicht in gleicher Weise wie diejenige Hancocks auch *problematisierte* Unterschrift wird hier nicht als werkappropriierende, sondern autorapprobierende („Attest.") zur eigentlich beglaubigenden Instanz. Damit tritt am Ende die unerhörte, aber vielleicht auch

162 Vgl. wiederum Austin: How to do Things with Words, S. 60 f. Diese Kleinigkeit des Drucks gewinnt durch die Pergamentkopie an Bedeutung, weil der Drucker an die Stelle der Delegiertenunterschriften rückt. Diese Situation wird verändert und durch den prononcierten Trennstrich auch entschärft im späteren Druck von Mary Katherine Goddard, der auch die Unterschriften der Delegierten abdruckt. Vgl. Abb. 17.

163 Vgl. Balke/Gaderer (Hg.): Medienphilologie.

164 Vgl. Dunlap Broadside, Abb. 16. Diese Formulierung könnte auch Teil einer handschriftlichen Erklärung sein, da die Pergamenturkunde aber auf diesen Zusatz verzichtet, wird er deutlich als Reflexion einer medientechnisch problematischen Situation lesbar.

165 Auch auf diesen Zusatz kann die Pergamenturkunde verzichten, obwohl es auch hier nur einem informierten Leser klar sein kann, welche privilegierte Rolle Hancock im Verhältnis zu den anderen Unterzeichnern hat.

gewöhnliche Situation ein, dass mit dem Sekretär ein Diener die größte Autorität im hierarchischen Schreibkollektiv der Unabhängigkeitserklärung behaupten kann.

Während nämlich Hancocks Signatur den Verdacht der Fälschung nie aus eigener Kraft ablegen kann, tritt diejenige Thomsons auf, um für den Kredit einzustehen, den jede Unterschrift erfordert, aber normalerweise von „spontanem Vertrauen“[166] gedeckt werden kann. Daraus ergibt sich eine prekäre Situation, die aber zugleich sichtbar macht, dass das Funktionieren von (gedruckten) Signaturen und Autornamen auf Titelblättern, insbesondere von solchen, die für Kollektive einstehen, auf einem normalerweise unreflektiert bleibenden Vertrauen beruht. Denn Hancocks gedruckte Unterschrift wird hier keineswegs dysfunktional, sie bleibt Signatur, das in sie gesetzte Vertrauen wird aber thematisch. Was Niklas Luhmann allgemein über das Durchschauen von funktionalen Strukturen schreibt, kann man daher unmittelbar auch auf diesen Kontext übertragen: „Persönliches Vertrauen wird im Lichte dieser Reflexivität zu einem wesentlichen Teil Vertrauen in Ausdrucksdisziplin und Takt. In dieser Form ist es durchschaubar, ohne seine Funktion zu verlieren.“[167]

Doch was ist die Funktion der Unterschrift? Sie beglaubigt die Verbindung zwischen einem Text und einem Sprecher. Indes ist diese Beglaubigung, solange sie ‚nur‘ eine eigenhändige bleibt, immer auch die Abbreviatur einer potenziell zu entfaltenden Kette von Repräsentationen.[168] Wenn sich der Zeichnende selbst nicht des Verdachts der Unaufrichtigkeit wie des Nichtauthentischen entledigen kann, dann muss unter bestimmten Umständen und zu bestimmten Zwecken die sonst implizit bleibende Liste von Zeugen aufgerufen werden, die die Tatsächlichkeit des Unterschriebenen wie des Unterschreibenden bestätigen können. So wird bspw. der Erstausgabe der *Heimath-Klänge* von Johann Strauss eine Erklärung beigefügt, mit der er seine „sämtlichen Compositionen laut bestehenden Contractes als ein ausschliessliches rechtmässiges Eigenthum“ seinem Verleger Tobias Haslinger überträgt.[169] Zunächst ist daran auffällig, dass hier etwas erklärt wird, das insofern gar keiner Erklärung bedarf, weil es bereits einem gültigen Vertrag unterliegt. Die Ausübung ausschließlicher Rechte ist zudem bereits auf dem Titelblatt betont worden, wo es heißt: „Eigenthum der Verleger.“[170]

---

166 Luhmann: Vertrauen, S. 89.

167 Luhmann: Vertrauen, S. 88f.

168 In der Analyse von Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S 17, die sich auf ein staatsgründendes Dokument bezieht, findet sich diese Kette gespiegelt. Auch der Urheber wird repräsentiert von einer hierarchischen Reihe von Autoren, die in der Gestalt des höchsten Poeten kulminiert: „Als Sekretär und Redakteur vertritt [Jefferson]. Er vertritt die ‚Repräsentanten‘, die die Vertreter des Volkes sind, in dessen Namen sie sprechen, wobei das Volk selber sich aus den Naturgesetzen autorisiert, die sich im Namen Gottes, des *Richters* und Schöpfers einschreiben.“

169 Strauss: Heimath-Klänge, o. S.

170 Strauss: Heimath-Klänge, Titelblatt.



Abb. 18: Johann Strauss: Heimath-Klänge 1835, Titelblatt.

Es geht aber offenbar darum, dass der Komponist auch selbst öffentlich seine Rechte abtritt, denn die Erklärung trägt seine (gedruckte) Unterschrift, deren Echtheit sogar durch zwei Zeugen bestätigt wird (siehe Abb. 18 und 19). Zur Bekräftigung der Authentizität bestätigt zudem der „Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" mit Siegel[171] und gleich drei Unterschriften, „dass Johann Strauss diese Erklärung eigenhändig unterschrieben hat".[172] Diese drei Unterschriften werden nun wiederum vom „k. k. niederösterreichischen Landes-Prasidium [!]" mit Siegel und Unterschrift „als echt bestätiget."[173] Auch diese Unterschrift wird mit Siegel und Unterschrift „von Seite der k. k. Geheimen Haus= Hof= und Staatskanzley bestätiget."[174] Doch selbst die Signatur der obersten Funktionsebene des österreichischen Staats ist für sich nicht hinreichend, weshalb sie – um auf die Ebene des Völker- und damit zugleich diejenige des Naturrechts zu wechseln – durch die „Königliche Preussische Gesandtschaft", wieder mit Siegel und Unterschrift,[175] beglaubigt wird.

171 Vertreten durch „(L.S.)", *loco sigilli*, mit dem in gedruckten Reproduktionen der Platz des Siegels im Original bezeichnet ist.
172 Strauss: Heimath-Klänge, Erklärung, o. S.
173 Strauss: Heimath-Klänge, Erklärung, o. S.
174 Strauss: Heimath-Klänge, Erklärung, o. S.
175 Strauss: Heimath-Klänge, Erklärung, o. S.



Erklärung.

Unterzeichneter erkläret hiermit für sich und seine Erben, dass er seine sämmtlichen Compositionen laut bestehenden Contractes als ein ausschliessliches rechtmässiges Eigenthum der k.k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien abgetreten und überlassen habe, und dass daher alle anderweitigen wo immer geschehenen oder noch geschehen könnenden Ausgaben und Arrangirungen besagter Compositionen nur als unrechtmässige, eigenmächtige und gesetzwidrige Nachdrücke anzusehen sind.

Wien, den 15ten Jänner 1835.

Johann Strauss,
Kapellmeister.
Joseph Edelbauer, als Zeuge.
Johann Träg, als Zeuge.

Von dem Magistrate der k.k. Haupt-und Residenzstadt Wien wird hiemit bestättiget, dass Johann Strauss diese Erklärung eigenhändig unterschrieben hat, und die Zeugen durch ihre Mitfertigung die Identität seiner Person bekräftigten. Urkund dessen unsere hier untenstehende Nahmensunterschrift und beygedruckt mittleres Secretsiegel. So geschehen

Wien, am fünfzehnten Jänner 1835.

(L.S.) Joh. Bapt. Ripelli, Vice-Bürgermeister.
Jos. Pfusterschmidt, Magistrats-Rath.
Pohorschelek, Magistrats-Sekretär.

Die vorstehenden Unterschriften des Vicebürgermeisters der k.k. Haupt-und Residenzstadt Wien, Johann Bapt. Ripelli, des Magistratsrathes Pfusterschmidt und des Magistrats-Sekretärs Pohorschelek dann das beigedruckte Amtssiegel werden von dem k.k. niederösterreichischen Landes-Präsidium als echt bestätiget.

Wien, den 17ten Jänner 1835.

(L.S.) Freyherr v. Talatzko.

Die Ächtheit der obenstehenden Fertigung der k.k. N. Österr. Landesregirung, wird hiemit von Seite der k.k. Geheimen Haus-, Hof- und Staatskanzley bestätiget.

Wien, den 19ten Jänner 1835.

(L.S.) Franz Joseph Freyherr von Bretfeld-Clumczansky.

Gesehen zur Begläubigung der vorstehenden Bestätigung der k.k. Geheimen Hof-und Staatskanzley.

Wien, den 10ten Februar 1835.

(L.S.) Königlich Preussische Gesandschaft,
Weymann, königl. Hofrath.

Vorstehende gerichtlich legalisirte Erklärung beweiset, dass ich im rechtmässigen Alleinbesitz sämmtlicher Compositionen des Herrn Kapellmeisters Johann Strauss bin. Das Miteigenthumsrecht derselben habe ich, um allen gesetzwidrigen, unbefugten Nachdrücken zu begegnen, Herrn T. Trautwein in Berlin für die sämmtlichen königl. preussischen Staaten vertragsmässig überlassen. Gegen jeden gesetzwidrigen Nachdruck und Vertrieb derselben, werde ich die überall zum Schutz des Eigenthums bestehenden Gesetze in Anspruch nehmen.

Wien, den 10ten Februar 1835.

Tobias Haslinger,
k.k. Hof-und priv. Kunst-und Musikalienhändler.

Abb. 19: Johann Strauss: Heimath-Klänge 1835, Erklärung.

Jede dieser Unterschriften wäre für sich genug, jede hätte für sich beglaubigende Kraft – und jede übt diese Kraft auch täglich aus, ohne dass sie von dritter Seite bestätigt werden müsste. Dennoch ist ihre Zusammenstellung keine Tautologie, die sinnlos vermehrt, was in der ersten Unterschrift bereits kommuniziert wurde, sondern lediglich die Sichtbarmachung einer impliziten Form, die allen (zumindest allen gedruckten) Unterschriften eignet. Dass diese Abkürzung im Alltag funktionieren kann, dass der Autorname für sich und ohne Kette der Beglaubigung auf dem Titelblatt erscheinen kann, liegt an der Tauglichkeit habitualisierter Umgangsformen mit Autor-Werk-Komplexen: Gemeint sind jene sozialen Praktiken,[176] die nicht zuletzt das von Gérard Genette entworfene Konzept des Paratexts ermöglichen.[177]

5.5 Die Praxis der Paratexte und der Ort des Kollektiven

Entscheidend ist hierbei wiederum, dass der Autorname und die an ihn geknüpften paratextuellen Elemente (wie das ‚autographe' Vorwort und die typographische Repräsentation seiner Signatur auf dem Titelblatt) ihre Funktion ausüben

176 Der Begriff nach Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 94–104.

177 Vgl. Genette: Paratexte und Genette: Seuils, das noch stärker den Schwellencharakter betont.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

können, auch wenn sie unaufrichtig geäußert sein, irrtümlich falsche Angaben machen oder von fremder Hand stammen sollten. Entscheidend ist der Gebrauch, den man von ihnen macht. Uwe Wirth hat darauf hingewiesen, dass derselbe Text unterschiedliche Funktionen erfüllt, je nachdem, wofür man ihn hält:

> Als Lektüreanweisung übernimmt das Vorwort die illokutionäre Rolle eines explizit performativen, direktiven Sprechakts. Sobald es darum geht, den logischen Status des nachfolgenden Haupttextes festzustellen, hat das Vorwort dagegen die Funktion eines Kommissivs oder eines Deklarativs.[178]

Diese Unterscheidung wird umso gravierender, wenn sie, wie im Falle der Herausgeberfiktion, zugleich den „Bruch zwischen realem Schriftsteller und fiktivem Sprecher thematisiert".[179] In diesem Fall, in dem der Autor des Vorworts vorgibt, er sei nicht zugleich der Verfasser des Haupttextes, wird die Differenz zwischen unterschiedlichen Sprecherinstanzen bzw. zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen selbst thematisch. Eine bisher kaum beachtete Konsequenz daraus ist für den hier untersuchten Zusammenhang entscheidend: Sobald die Fiktionalität der Herausgeberschaft kenntlich wird, verweist sie darauf, dass jede Unterscheidung von Redeinstanzen in einem Text nur virtuell ist.[180] Denn wenn es möglich sein sollte, „durch einen Akt auktorialer Verneinung, Selbstgeschriebenes als *Allographie* auszugeben",[181] dann wird daraus eben nicht nur deutlich, dass in der Umkehrung Fremdgeschriebenes als Autographie erscheinen kann, sondern es wird vor allem auch sichtbar, dass ‚Selbstautorschaft' nicht weniger problematisch ist als ‚Fremdautorschaft',[182] insofern sie gleichfalls nur Effekt bestimmter textueller Inszenierungen ist. Dabei sollte aber nicht zugleich angenommen werden, dass die Wahrnehmung von Inszenierung gleichzusetzen ist mit tatsächlichen zugrundeliegenden Praktiken oder gar auktorialen Strategien.[183] Es ist vielmehr davon auszugehen, dass gerade die „Geltung der Autorintention für den Paratext […] limitiert ist".[184] Damit ist auch eine kommunikative Situation

178 Wirth: Die Geburt des Autors, S. 88.

179 Wirth: Die Geburt des Autors, S. 46.

180 Daher ist es auch nicht sinnvoll, wie Gerstenbräun-Krug: Paradigma Paratextualität, S. 67, „den Epitext als ein Instrument zur Beschreibung *textueller* Relationen und Interdependenzen zwischen Werk und Urheber" zu sehen, da Werk und Urheber auf zwei verschiedenen Ebenen (der des Textes und der der Praxis) erscheinen.

181 Wirth: Autorschaft als Selbstherausgeberschaft, S. 363.

182 Diese begriffliche Opposition entlehne ich Wirth: Autorschaft als Selbstherausgeberschaft, wo sie indes weniger stark problematisiert wird.

183 Das legt Genette selbst nahe. Denn er schreibt, so Koch: [Art.] Paratext, S. 244, die Beeinflussung der Wahrnehmung durch den Paratext „primär der Intention des Autors zu, der die Rezeption seines Werkes zu steuern sucht".

184 Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet", S. 35.

bezeichnet, in der bestimmte Texte aufgrund eines gewissen Verständnisses, das sich aus einem Ensemble vermeintlicher oder echter Lektüreanweisungen und Codes ergibt, als ‚Text' oder ‚Paratext' gelesen werden – gewiss nicht völlig abgelöst von den Intentionen bestimmter textproduktiver Akteure, aber doch keinesfalls in notwendiger Abhängigkeit davon.

Indem es sich beim Paratext nicht um eine Textart, sondern um eine Text*praxis* handelt, mithin um eine nicht-essentielle, eine gebrauchsabhängige Trennung zwischen den unterschiedlichen Textteilen, wird auch die Unterscheidung zwischen fiktionaler und faktualer Ebene prekär. Paratexte sind damit eben nicht nur und gewiss nicht in erster Linie „Forum kultureller Praktiken der Distinktion und Überbietung".[185] Jedenfalls dann nicht, wenn – wie noch in der jüngsten Forschung – ganz unproblematisch die im 18. Jahrhundert etablierte Vorstellung einer Identität von Autor und Verfasser reproduziert wird, um diese zugleich schreibenden und sich gezielt öffentlich inszenierenden Einheiten „um Aufmerksamkeit und symbolisches Kapital"[186] ringen zu lassen. Gewiss wird der Paratext (aber eben auch der von ihm nur durch innertextuelle Zeichen geschiedene Text!) bisweilen die „Aufmerksamkeiten" lenken; inwieweit er aber generell und vor allem *wem* er dazu dienen kann, „die öffentliche Wahrnehmung von Texten und Autoren gezielt zu steuern und damit schließlich Werk und Autorschaft wesenhaft zu konstituieren",[187] scheint zumindest diskutabel.[188]

Fraglich wird damit auch die tatsächliche Relevanz einer ‚begrifflichen Unterscheidung', „die unabhängig vom jeweiligen Medium bestimmt, welche präsentativen Texte und Gestaltungselemente […] als auf den Autor oder andere maßgebliche Autoritäten zurückgehendes Parergon bzw. als auf diese zurückgehender Paratext zu werten sind."[189] Immerhin scheint das Changieren zwischen innen und außen der Einsatzpunkt von Paratextualität überhaupt zu sein;[190] und es zielt bereits die Grundanlage von Genettes Buch auf die Verhältnisbestimmung von *literarischen Werken* zu den sie ebenso umgebenden wie intrudierenden Bei*werken*.[191]

185 Reinhard: Paratextuelle Politik und Praxis, S. 11. Ähnlich dazu Kaiser: Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit.

186 Reinhard: Paratextuelle Politik und Praxis, S. 11.

187 Reinhard: Paratextuelle Politik und Praxis, S. 13, weist zwar selbst darauf hin, dass die von ihr angenommenen „Möglichkeiten der Manipulation und strategischen Leserlenkung […] schlechtesten Falls dem Werkverständnis des Autors diametral entgegenstehen" können, sie beharrt aber darauf, dass diese Lenkungen ‚gezielt' und ‚strategisch' verlaufen, und gewinnt zudem keine Perspektive darauf, welche Akteure dann dafür verantwortlich sind und den Autor in dieser Funktion ersetzen.

188 Vgl. zum Folgenden auch Daniel Ehrmann: Wir.

189 Reinhard: Paratextuelle Politik und Praxis, S. 19.

190 Vgl. Genette: Paratexte, S. 10; zum ‚Third Space' auch Wirth: Paratext und Text als Übergangszone.

191 Vgl. Genette: Paratexte, S. 9 passim.

Diese hierarchische Beziehung wird bereits im Untertitel der deutschen Ausgabe von Genettes Buch nahegelegt, der indes – das hat Georg Stanitzek herausgefunden und betont[192] – auf den Übersetzer zurückgeht. Dieser Untertitel ist hier also wohl als ‚allographe' Auszeichnung durch den Übersetzer zu betrachten,[193] was ein konzilianter Ausdruck für eine Intervention von fremder Hand, für das Eindringen eines Anderen in den eigenen Werkkomplex (der ja auch die Peritexte umfasst)[194] und zugleich von allgemeiner paratexttheoretischer Bedeutung ist, weil Titel überhaupt wahrscheinlich gar nicht so ohne Weiteres nur Beiwerk,[195] sondern stets auch konstitutiver Teil von Werken sind.[196] Jedenfalls sind sie stets insofern auktorial, als sie – unabhängig von der Frage, wer sie erfunden oder geschrieben (als Spur der Hand hinterlassen) hat[197] – einen bestimmten Werktext signifizieren, ihn als Hervorbringung eines Autors anzeigen und diesen so mittelbar in Erscheinung treten lassen.[198]

---

192 Stanitzek: Buch, S. 160, Fn. 11.

193 Vgl. den Unterscheidungsversuch bei Genette: Paratexte, S. 15 f. Genettes an dieser Stelle etwas unglückliche Terminologie suggeriert eine enge Verbindung von ‚Graphie' und Autorschaft (als Übernahme der Verantwortung für einen Text oder Paratext). Es ist im Einzelnen aber meist schwer zu bestimmen, wann Schreiber und Urheber oder Verantwortlicher in einer Person zusammenfallen, wann dies nicht der Fall ist und welche Macht- und Medienstrukturen dem Verhältnis jeweils zugrunde liegen. Es wird für die Paratextualität eines Untertitels aber auch weitaus weniger erheblich sein, wer ihn erfunden hat, als die Frage, ob und auf welche Weise er sich mit Autoren und Texten verbindet. Wenn der Paratext für Genette „definitionsgemäß der Absicht des Autors entspricht" (Genette: Paratexte, S. 11), würde zumindest die Frage danach zu ergänzen sein, zu welchem Zeitpunkt diese Entsprechung sich ausmachen lässt: bei der Niederschrift, der Drucklegung oder zu einem noch späteren Zeitpunkt. Die im deutschen Kontext viel intensiver als im Französischen debattierte Kategorie der Autorisation (vgl. Nutt-Kofoth: Der ‚echte' Text), die im Sonderfall auch nachträglich stattfinden kann, scheint hier mehr und vielfältigere Möglichkeiten zur Analyse anzubieten als die Suche nach Schöpfern und deren Intentionen.

194 Zuzustimmen ist an dieser Stelle Reinhard: Paratextuelle Politik und Praxis, S. 19: „Wirklich brisant wird das Phänomen der Paratextualität im Hinblick auf die werkkonstitutive und das Autorbild prägende Funktion gerade dann, wenn nicht autorisierte Texte und Beiwerk aufgrund ihrer subtilen Art und Situierung als Paratexte wirken, ohne Paratexte zu sein und damit ein neues Werk konstituieren."

195 Vgl. Genette: Paratexte, S. 75 f.

196 Vgl. auch den Extremfall von J. G. Schnabels Roman *Insel Felsenburg*, der überhaupt keine neutrale Außenseite hat, aber mehrfache Text/Paratext-Grenzen zieht. Ausführlicher wird dies in einer eigenen Publikation verhandelt werden.

197 In der Praxis gehen Titel und andere zentrale Paratexte häufig auf Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus den Verlagen zurück. Dennoch ist etwa der Titel in der hier vorgeschlagenen Perspektive damit noch lange kein „Gegenstand geteilter Autorschaft" (vgl. Stanitzek: Texte, Paratexte, S. 9). Denn die Titel sind zwar bisweilen auf mehrere Urheber rückführbar, dabei aber stets mit dem Namen des Autors verknüpft. Wichtiger als die Unterscheidung von ‚Autographie' und ‚Allographie' des Textes scheint hier daher die Frage, ob man ihn auf verfasserschaftlicher oder autorschaftlicher Ebene betrachtet.

198 Der Text an sich kann bibliographisch nicht erscheinen, er braucht dafür einen Stellvertreter.

Aus diesem Grund kann sich bereits der Erzähler von Jean Pauls 1795 erschienenem *Hesperus*[199] am „5. Schalttag" das Projekt einer „vollständigen Sammlung aller deutschen *Vorreden* und *Titel,* die von Messe zu Messe erscheinen," vornehmen.[200] Diese Sammlung von Paratexten soll als Zusammenstellung von Büchern, die auf das Wesentliche reduziert wurden, insgesamt zu einer „*Leihbibliothek für Rezensenten und Mädgen*"[201] dienen. Junge Frauen haben zwar durchaus andere Interessen als Kritiker, profitieren aber in ähnlicher Weise von der Reduktion auf das Beiwerk. Für sie sollen daher „die *schwerern* deutschen Meisterwerke […] vom Buchbinder in einer *leichtern* Damenausgabe geliefert werden, die ganz aus sogenannten Vexirbänden, worinnen kein Unterziehbuch steckt, bestehen soll."[202] Diese materielle ‚Entkernung' behält zunächst nur jenen Text bei, der sich auf Einbanddeckeln und Buchrücken findet: die biblionomen Paratexte von Autorname und Titel. Die Bücher werden damit auf ihren Symbolwert reduziert, der sich problemlos an einem Rückenschild ablesen lässt, und sie werden zugleich in ihrem Gebrauchswert für die „Leserinnen" dadurch erhöht, dass ihnen „etwas reelles in die Hände" gegeben wird, „das so gut gebunden und eben so betittelt ist wie die Buchhändler-Ausgabe und in das sie – weil das harte Steinobst schon *ausgekernt* und innen nichts ist – nicht nur eben so viel[,] sondern sechs Lot mehr Seidenfaden und Seidenabschnitzel legen können als in die gedruckte Ausgabe."[203] Der Lust an der raumgreifenden Markierung wichtiger Textstellen durch Stoffreste wird so viel Platz gegeben, dass sie sogar den Text verdrängen und von der mnemonischen Lektüretechnik zur unsinnigen Materialpraxis werden kann. In etwas anderer Form dient der Verzicht auf den Text aber auch den Kritikern: Denn die radikale Sonderform des Doppeldrucks, bei dem am Ende gar kein Text, sondern nur noch der Autorname, der Werktitel und das Vorwort abgedruckt werden, soll nicht zuletzt jenen Rezensenten nützlich werden, „welche nicht gern das Buch selber lesen wollen, wenn sie es rezensieren".[204] In der ironischen Überspitzung einer

---

Werktitel und Autorname gehen dabei ein synekdochisches Verhältnis ein, indem in der alltäglichen Rede über Literatur seit dem 18. Jahrhundert das eine Element weitgehend problemlos für das andere einstehen kann.

199 Die Erzählerfigur heißt genau wie der Autor ‚Jean Paul', ist allerdings „Berg-Hauptmann auf *Frei* St. Johannis"; vgl. etwa Jean Paul: Hesperus I, S. 52. Der im Untertitel als Biographie bezeichnete Text *Hesperus oder 45 Hundsposttage* war der bei den Zeitgenossen wohl erfolgreichste Text Jean Pauls und ist in drei Fassungen erschienen; er wird hier nach der ersten Fassung von 1795 in der Edition von Barbara Hunfeld zitiert. Vgl. die Synopse der drei Fassungen in Jean Paul: Hesperus.

200 Jean Paul: Hesperus I, S. 128–130.

201 Jean Paul: Hesperus I, S. 128, Hervorheb. im Orignial.

202 Jean Paul: Hesperus I, S. 130, Hervorheb. im Orignial.

203 Jean Paul: Hesperus I, S. 130.

204 So die Hinzufügung in der dritten Fassung von 1819; siehe dazu Jean Paul: Hesperus I, S. 131. Zur Verweigerungshaltung der Rezensenten, die bevorzugte Ziele von Jean Pauls Satire waren, vgl. Dembeck: Texte rahmen, S. 331–333.

durchaus zu vermutenden historischen Praxis[205] ist es bezeichnenderweise gerade das Werk, auf das sich verzichten lässt, während mit Autornamen, Titel und Vorwort die Beiwerke zur eigentlichen Essenz des Buches gerinnen.

Nicht allein die plakative poetische Satire beim fiktional verdoppelten Jean Paul, auch die Verwendung des ‚allographen' Untertitels bei Genette macht ein durch die Normalisierung verdecktes, bisweilen synekdochisches Verhältnis von Autor, Werk und Titel durch eine Störung sichtbar: Auf dem Umschlag und im Impressum wird Genettes Arbeit als *Das Buch vom Beiwerk des Buches* ausgewiesen, indes gerade nicht an jenem Ort, an dem der Name der Bücher eigentlich abzulesen wäre: auf dem Titelblatt. Die Einheitstitelaufnahme des Impressums, an der sich auch die Bibliotheken in gutem Glauben orientieren, weicht – einer biblionomischen Katastrophe gleich – vom Titelblatt als dem für das Bibliographieren eigentlich maßgeblichen Ort signifikant ab. Handelte es sich beim Autor dieses Buchs um E. T. A. Hoffmann[206] und nicht um Gérard Genette, man würde vielleicht auf den Gedanken verfallen, dass diese Inkongruenz nur um der kunstvollen Vorführung einer paratextuellen Paradoxie willen da sei.

Davon wird man indes nicht ausgehen dürfen; und Genette möchte auch die Erscheinungsform seines Buches für solche ironisierenden Späßchen zu ernst genommen haben. Er ist immerhin kein Poet, sondern Wissenschaftler, an der renommierten École des hautes études en sciences sociales (EHESS) sogar bestens institutionell verankert und anerkannt – und dieser kontextuelle Zusammenhang macht einen Unterschied, der nach seiner eigenen Systematik wohl als ‚faktischer Paratext'[207] wirksam werden und die zuvor bemerkte *Inkongruenz* der Untertitel als redaktionelle *Inkonsequenz* erscheinen lassen wird: Die potentielle poetische Reflexionsfigur wird im geänderten Kontext zum peinlichen Fehler. Diese Wandelbarkeit, doppelte Lesbarkeit ein und desselben Phänomens sollte bereits hinreichend belegen können, dass die Kritik an der starken Rückbindung des Paratexts an einen als handlungsmächtig gedachten Autor bei Genette[208] nicht zu dem Schluss verleiten sollte, „Peri- und Epitexte als sekundäre Formen literarischer Kommunikation zu verstehen und damit dezidiert funktional zu fassen".[209] Es zeugt von einer deutlichen Ausblendung historischer Textpraktiken und einer beinahe ostentativen Konzentration auf einen gewissen Theoriestrang, wenn verallgemeinernd behauptet wird, „die Differenz zu primären Formen, wie sie in den ‚eigentlichen' Texten Verwendung finden, ergibt sich zentral aus der Funktion von

205 Vgl. auch Gatterer: Allgemeine Uebersicht, S. 285.

206 Vgl. dazu etwa die profunde Analyse des komplizierten Herausgeber-Verhältnisses von E. T. A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1819/21) bei Reuß: Kritische Textkritik.

207 Vgl. Genette: Paratexte, S. 14 f.

208 Vgl. Assmann: Zur Unterscheidung, S. 42.

209 Assmann: Zur Unterscheidung, S. 47.

sekundären Formen".[210] Damit wird nicht nur so getan, als gebe es zu allen Zeiten und in allen Lesesituationen die Notwendigkeit einer solchen Unterscheidung, es wird zudem so getan, als sei es bereits entschieden (oder jedenfalls entscheidbar), was entlang einer erstaunlich sicheren Ontologie als ‚primäre' und was als ‚sekundäre' Kommunikation klassifiziert werden kann. Dabei führt bereits Luthers berühmter *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530) vor, dass es nicht einmal immer der Text selbst ist, der eine solche Entscheidung begründet, sondern bereits typographische Veränderungen dieselbe[211] Zeichenfolge mal als Epitext, mal als Text erscheinen lassen, indem sie ihn unterschiedlichen Verwendungsweisen öffnen.[212]

Indem hier der „prozessual-relationale Aspekt"[213] des Autor-Werk-Komplexes betont wird, soll deutlich werden, dass die Unterscheidung von Text und Paratext auf einer sozialen Praxis beruht, die eine bestimmte Wahrnehmung ermöglicht. Da die zunächst nur virtuelle Trennung innerhalb des Textes auf der Ebene der Rezeption entscheidende Wirklichkeit gewinnt,[214] könnte man den Paratext tat-

210 Assmann: Zur Unterscheidung, S 47.

211 Im Fall des *Sendbriefs* gibt es einige dem neuen Satz geschuldete Veränderungen, die aber vor allem lautliche und orthographische Abweichungen erzeugen, die für diese Frage unerheblich sein dürften.

212 Vgl. dazu auch Ehrmann: Vertextung. Das Beispiel trägt vielleicht auch dazu bei, die sehr dezidierte und prinzipielle Einschätzung von Rockenberger/Röcken: Typographie als Paratext?, S. 327, zu nivellieren. Demnach sei es „unsachgemäß und unzweckmäßig", „Typographie als ‚Text' und daher auch, sie als ‚Paratext' zu bezeichnen. Natürlich *ist* Typographie als Gegenstandseigenschaft notwendiger Bestandteil des Drucktextes und zwar jedes Drucktextes". Etwas eigenartig wirkt in diesem Zusammenhang der parenthetische Hinweis darauf, dass Typographie Teil „auch und *vor allem* der Paratexte" sei (Rockenberger/Röcken: Typographie als Paratext?, S. 327, Hervorheb. D. E.). Der Begriff ‚Paratext' solle daher, „extensional ausschließlich *Texte* von spezifischer Qualität bezeichnen, der Ausdruck ‚Typographie' demgegenüber eine spezifische materielle *Qualität* von Texten und Paratexten (im Druck)". Damit wird entweder das semantische Potenzial der Typographie unterschätzt oder auf eine letztlich unzulässige Art und Weise auf eine andere Ebene als jene des (Para-)Textes versetzt. Immerhin kann dasselbe Wort in verschiedenen Typen jeweils andere Bedeutung haben. Beispielhaft sei wiederum auf Luthers Verwendung von Antiqua und Fraktur verwiesen. Zu Möglichkeiten der typographischen Markierung insbesondere in der Frühen Neuzeit vgl. auch Manns: Grenzen des Erzählens, S. 166–178.

213 Efimova: Einleitung.

214 Allzu häufig geht die Nennung des Autors mit dem Verschweigen des Schreibers einher. Vgl. dazu, was Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 17 f., über Thomas Jefferson schreibt: „Wenn die Verletzung beim Delegiertwerden nicht verschwunden ist, dann, weil die Dinge nicht so einfach waren, weder die Struktur der Vertretung noch die Prokura der Unterschrift. […] Jemand – nennen wir ihn Jefferson […] – hat gewünscht, daß die Stiftung des amerikanischen Volkes zugleich auch eine seines eigenen Namens wäre. Ein Staatsname." Wenn dieser Schreiber überhaupt einen Eingriff akzeptiert hätte, dann eher noch „eine völlige Tilgung seines Textes, die unterm Bild nur noch seinen Eigennamen als Gründungstext stehenlassen hätte: eine einfache stiftende Unterschrift. […] Um damit Staat zu machen, nicht mehr und nicht weniger" (Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 18 f.).

sächlich auch als einen „Relationsbegriff von Autorschaft, Text und Lektüre" begreifen.[215] Das Problem kollektiver Autorschaft ist in dieser Hinsicht besonders geeignet, sichtbar zu machen, dass man den Paratext (darunter fällt nicht zuletzt der Autorname, dessen komplexe Funktionsweise schon oben erläutert wurde) nicht auf seinen Ursprungsort oder gar die mit der Äußerung (mutmaßlich) verbundenen Intentionen zuspitzen sollte. Dass bestimmte Textteile als Paratexte wahrgenommen werden, andere als ‚eigentliche' literarische Werke, wieder andere als unzusammenhängende Texte in nur zufälliger Nachbarschaft, verdankt sich weniger einer stabilen Seinsweise, sondern bestimmten Praxisformen, die historisch, sozial und kulturräumlich wandelbar sind und von der Materialität (Typographie, Handschriftlichkeit etc.) beeinflusst und ausgelöst werden können.

Wenn es daher gerade die rahmenden Elemente des Paratexts sind, die die strengen Umhegungen des Werks gefährden, dann verschärft sich diese Situation nicht nur durch die schleichende Entgrenzung des Kontexts zum Kultur-Text,[216] sondern auch in der von Genette vorgenommenen Erweiterung der paratextuellen Bezugnahmepraktiken um die Klasse der Epitexte.[217] Im Unterschied zu den ‚eigentlichen' Paratexten,[218] den Peritexten, können diese nur noch sehr indirekt zur Konstituierung eines Werks beitragen und jene Grenzziehung als konstitutiven Akt der Formgebung leisten, die Georg Simmel als zentrale Funktion des Bildrahmens herausgearbeitet hat.[219] Der Rahmen übt für ihn „die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen in *einem* Akte aus […]. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt."[220] Der Rahmen soll in dieser Idealisierung die Trennung des Bildes vom Bereich der Umwelt zugleich visualisieren und vollziehen. Die Problematik der Vorstellung einer deutlichen Abgrenzbarkeit des bildkünstlerischen Werks verschärft sich noch im Bereich der Literatur: Zu unsicher ist die Unterscheidung von Text und Paratext, zu verschwommen ist die Grenze zwischen Werk und ‚Umwelt', zu häufig finden sich paratextuelle Elemente unversehens als Werk (-teil) wieder.

Man wird daher nicht von einer starren Rahmung der Werke durch Paratexte, sondern vielmehr von ubiquitären Interferenzmomenten zwischen Texten, Para-

215 So Zons: Über den Ursprung, S. 106, der die Formulierung im Kontext seines Versuchs einer Bestimmung des Werks verwendet hat.
216 Vgl. dazu Ehrmann: Wir.
217 Die nächsten Absätze folgen mit einigen Ergänzungen Ehrmann: Wir.
218 Zunächst hat Genette unter Paratextualität vor allem die später als Peritexte konkretisierten Elemente verstanden. Vgl. Genette: Palimpseste, S. 11–13.
219 Vgl. Wirth: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, S. 16.
220 Simmel: Der Bildrahmen, S. 101.

texten und faktischen Paratexten (Kontexten mithin) ausgehen müssen.[221] Indem Paratextualität auf diese Weise an Dynamik gewinnt, wird ein aufschlussreiches chiastisches Verhältnis zwischen Peritext und faktischem Paratext sichtbar. Zwar ist der faktische Paratext (Kontext) prinzipiell kontingent und kann auch ganz einfach nicht gewusst werden, während sich die peritextuellen Elemente des Buches jeder Lektüre mitteilen, doch sind gerade die nicht-essentiellen Kontexte in der Lage, die Peritexte funktional zu verändern: Autornamen können als Pseudonyme entlarvt, Typographie als ästhetisches Programm wahrgenommen, Widmungen ironisch oder als Polemiken gelesen werden. Diese Interferenzen haben dann nicht nur Auswirkungen auf die Grenze zwischen Paratext und Wirklichkeit, sondern auch auf die Demarkationslinie, die zwischen Text und Paratext verläuft. Wenn schon Genette einräumen muss, dass das Pseudonym „ganz offenkundig bereits eine dichterische Tätigkeit und so etwas wie ein Werk"[222] sei, dann kann bisweilen die – paratextimmanent zumeist ungreifbare – Differenz von Onymität und Pseudonymität den Unterschied zwischen nichtliterarischem Text und Poesie ausmachen. Das führt zu einer interessanten Verunsicherung der Genette'schen Systematik, denn offenbar lassen sich die essentiellen, weil mit nicht übertragbaren Funktionen bedachten und zudem materiell mit dem Text verbundenen Peritexte ausgerechnet von akzidentiellen, weil im volatilen Bereich verfügbaren Wissens letztlich kontingent bleibenden Informationen verändern. Die aus sprachlichen wie nichtsprachlichen (Institutionen, Infrastrukturen, sozialen Praktiken etc.) Elementen zusammengesetzten Dispositive, die die Wahrnehmung nicht nur von Texten, sondern auch von deren Paratexten steuern, sind indes selbst variabel, sie lassen sich von bestimmten Text-Paratext-Komplexen verändern[223] – und es ergibt sich ein dynamisches System gegenseitiger Beeinflussung und Verschiebung. An die Stelle der Verhandlung paratextueller Tatsachen tritt daher zunächst die Frage danach, welche Elemente als Paratexte fungieren, dann aber auch die vielleicht noch spannendere Frage danach, wann und für wen sie diese Funktion erfüllen, wann sie aufhören es zu tun, und wie diese funktionalen Verschiebungen ins Werk gesetzt werden. Was in diesen zum Teil recht unscheinbaren textuellen Veränderungen geschieht, kann bisweilen auch menschliche Akteure verändern oder schöpfen, Schreiber zu Autoren, Fiktionen zu Herausgebern machen.

221 Nach Stanitzek: Buch, S. 162, lässt sich der Paratext „nicht wie ein räumlicher Rahmen ‚am Rand' ansiedeln, er ist vielmehr als ‚Rahmenbedingung' ubiquitär gegenwärtig".

222 Genette: Paratexte, S. 56.

223 Es liegt auf der Hand, dass fiktionale wie faktuale Texte etwa in das eingreifen können, was verbreitet als biographisches Wissen zirkuliert.

5.6 Harmonische Bildung: Zum Verhältnis singulärer und pluraler Autorschaften in den *Propyläen*

Insbesondere Epitexte bieten hier ein ergiebiges Feld, auf dem sich viele Fragen sammeln ließen, die indes vielfach zu komplex und weitläufig sind, um sie im gegenwärtigen Kontext befriedigend zu verhandeln. So wäre es sicher lohnenswert, genauer zu untersuchen, ob und mit welchen Folgen ein Text zugleich Epitext zweier Werke sein kann, was das für seine Beziehung zu den Werken bedeutet und was passiert, wenn sich ihm wiederum ein Epitext zweiter Stufe anlagert. Wenn Epitexte sich in Stufenfolgen anordnen können, wäre es auch denkbar, Paratextualität als ‚Verkettung'[224] zu fassen. Diese Fragen sollen im Folgenden zwar berührt, in erster Linie aber die Einflüsse von Para- und insbesondere Epitextualität auf Autorschaft in den Blick genommen und dabei die These verfolgt werden, dass die Fakten der Literatur, darunter vor allem das Werk und der Autor, wirklich *Tat*sachen sind, dass sie also erst durch die Paratexte selbst hergestellt und unter anderem über Epitexte (neu) verhandelt werden. In den Blick rückt dabei nicht zuletzt die Frage, ob Autorschaft etwa als faktischer Paratext verstanden werden kann und in welchem Verhältnis dieses kontextuelle Faktum zu den materiellen Peri- und Epitexten steht.

Wie schwierig die paratextuelle Auszeichnung von Autorschaft bisweilen sein kann, lässt sich auch an den *Propyläen* ablesen. Zeitschriften stellen, das sollte nicht vergessen werden, nicht nur Rahmungen für auf buchförmige Texte bezogene Epitexte bereit, sie sind nicht nur Container für divergente Beiwerke, sondern sie können auch selbst als Werke erscheinen, die von Peritexten umlagert und selbst wiederum von Epitexten flankiert werden. Die Gattungsbezeichnung ‚periodische Schrifft' erscheint im Untertitel der *Propyläen* und behauptet damit recht selbstbewusst eine generische Zugehörigkeit,[225] die sowohl in den internen Auseinandersetzungen der Mitarbeiter als auch in der Korrespondenz mit dem Verleger Cotta lange Zeit keineswegs so eindeutig war. Immerhin stammt ein guter Teil der darin veröffentlichten Texte aus dem Zusammenhang eines gescheiterten Projekts zur kunsthistorischen und kulturräumlichen Beschreibung Italiens,[226] das Goethe bereits ab etwa 1795 mit Johann Heinrich Meyer verfolgt hatte.[227] Obwohl neben Goethe und Meyer auch Friedrich Schiller[228] und ab dem dritten Band auch Wilhelm und Caroline von Humboldt beteiligt waren, wurde keiner

224 Vgl. Deleuze/Parnet: Dialoge, S. 76.

225 Nach Genette: Palimpseste, S. 13, handelt es sich dabei um einen ‚architextuellen' Bezug.

226 Vgl. dazu ausführlich Keller: Lebendiger Abglanz; dort auch Hinweise zur älteren Forschung.

227 Vgl. Keller: Die ungeschriebenen *Propyläen*.

228 Er lieferte zwar erst spät eigene Texte, war aber bereits an den ersten konzeptionellen Überlegungen maßgeblich beteiligt, und stellte zudem den wichtigen Kontakt zu Cotta her. Vgl. zum letzten Punkt Brüning: Glückliches Ereignis.

dieser Mitarbeiter im Peritext namentlich genannt; auch nicht in einem nachträglichen Verzeichnis wie jenem von Schillers *Horen*.[229]

Die Paratexte der Kunstzeitschrift halten sich also in Bezug auf die Autorschaft bedeckt: Sie betonen die projektierte Periodizität der Unternehmung, weisen auf einen damals noch wenig einflussreichen, aber aufstrebenden Verleger hin und verzeichnen – gattungstypisch – einen Herausgeber. Das ist für die Jahrzehnte um 1800 nicht außergewöhnlich – und dennoch erscheint im bisher aufgemachten theoretischen Rahmen die Frage nach dem Autor der *Propyläen* als überraschend komplex gelagert. Komplexer jedenfalls, als es von den Rekonstruktionen der meisten einschlägigen Goetheausgaben suggeriert wird, in denen die einzelnen Texte des ‚Dichterfürsten' als schlichte Tatsachen präsentiert werden. Der durch diese editorische Situation notwendig gemachte Griff zum Erstdruck zeigt,[230] dass die nachträglich Goethe zugeschriebenen Texte erst aus einem anonymisierenden Publikationskontext herauspräpariert werden mussten.[231] Die Zeitgenossen waren hingegen zunächst auf Spekulationen oder intimen Kontakt angewiesen. Anonymität oder gar Kollektivität als autorschaftliche Modi anzuerkennen, scheint dabei keine Option gewesen zu sein. Jedenfalls setzten rasch Bemühungen ein, die Texte einzelnen Urhebern zuzuordnen. Das paratextuelle Schweigen der Zeitschrift stieß eine nachträgliche Identifizierung der einzelnen Autoren an. Dabei rückt zunächst das Verhältnis des namentlich bekannten Herausgebers zu den anonymen Autoren ins Zentrum des Interesses.[232] Schon das auf dem Titelblatt verwendete Markenprädikat ‚Goethe' erzeugt in diesem Kontext eine Präsumtion von stilistischer Einheitlichkeit, mithin qualitativer Kontinuität, die auch für die Texte der übrigen anonymen Autoren lektüreleitend wird.[233] Bezeichnenderweise verweist auch die einzige Autornennung innerhalb der *Propyläen,* nämlich im Untertitel des Vorabdrucks *Einiger Scenen aus Mahomet* darauf, dass diese „von dem Herausgeber" stammen.[234] Da somit nur ein einziger Text dezidiert mit Goethes Namen verbunden ist, obwohl das ‚Label'[235] des Herausgebers sämtliche Stücke der Zeitschrift eröffnet, wird die Autornennung an dieser Stelle als Reak-

229 Siehe dazu und zum Folgenden auch Ehrmann: „unser gemeinschaftliches Werk".

230 Ein solcher Griff ist auch gegenwärtig (nicht mehr oder schon wieder nicht) selbstverständlich. Vgl. auch Darnton: The Case for Books, S. 131–148.

231 Die alle folgenden Editionsprojekte auf unterschiedliche Weise beeinflussende Weimarer Ausgabe folgt hier nicht zuletzt der späteren autorschaftlichen Reklamation, insbesondere durch die Ausgabe letzter Hand.

232 Einen sehr anregenden Anlauf zur Theoretisierung der Funktion von fingierten und realen Herausgebern im Roman des 18. und 19. Jahrhunderts unternimmt Wirth: Die Geburt des Autors; vgl. auch Buschmeier: Poesie und Philologie.

233 Solange jedenfalls der Autor einer langen Tradition gemäß „als ein bestimmtes konstantes Wertniveau definiert" wird. Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1018.

234 Teilabdruck der Szenen II,1 und II,5 des 1802 bei Cotta erschienenen *Mahomet* in P III.1.

235 Vgl. Niefanger: Der Autor und sein Label.

tion auf ein damals aktuelles Problem lesbar: Da sich die Zeitschrift schon seit dem ersten Stück nur sehr schleppend absetzen ließ und auch Cotta sich bereits über die ihm dadurch entstandenen hohen Kosten beschwert hatte,[236] musste Goethe verstärkt auf Strategien der Popularisierung der Zeitschrift zurückgreifen und sie zu ‚seinen' *Propyläen* nicht nur im Modus der Herausgeberschaft, sondern auch der Dichterschaft machen. Vor dem Hintergrund der prekären merkantilen Position der Zeitschrift ist es naheliegend, dass der ausschnittsweise Vorabdruck eines Goethe-Dramas gerade dann nicht anonym erfolgen konnte, wenn auch ein weniger an Goethes theoretischen als vielmehr an seinen poetischen Arbeiten interessiertes Publikum für die Zeitschrift gewonnen werden sollte.

Die Frage nach der Autorschaft der *Propyläen* ist damit aber noch längst nicht geklärt. Es lässt sich philologisch anhand der erhaltenen Manuskripte nachweisen, dass Goethe zwar nicht alle Beiträge der ‚periodischen Schrifft' selbst hervorgebracht, aber dennoch die meisten davon in unterschiedlichem Ausmaß beeinflusst, bisweilen sogar aktiv und weit mehr als nur redaktionell in die Texte eingegriffen hat.[237] Wenngleich Goethe damit noch nicht zu deren Urheber wird, bleibt es doch fraglich, wie die Eingriffe bewertet werden müssen, und ob sie dem Herausgeber oder dem Autor Goethe zuzurechnen sind.

Es ist dabei festzuhalten, dass eine einzelne Person als Textproduzent unterschiedlich funktionalisierte Rollen einnehmen kann,[238] und dass diese Rollen bisweilen den Grenzverlauf eines Textes beeinflussen werden.[239] Goethe etwa schreibt als Autor, Herausgeber und Redaktor mit derselben Hand bzw. delegiert die Schreibarbeiten an den Sekretär, ohne dass sich an der jeweils ausgeübten Funktion etwas änderte. Die handschriftlichen Spuren für sich bieten damit keine Möglichkeit, Ausmaß und Art der Beteiligung am kreativen Prozess des Schreibens zu ermessen. Wieder lassen sich hier zwei einander überlagernde Ebenen vermuten und mit Blick auf die Textpraktiken auch bestätigen. Denn da die Markierung der unterschiedlichen textproduzierenden Funktionen den Texten selbst so schwerfällt, wird sie von Paratexten und nicht zuletzt auch Epitexten übernommen. Damit wird der Aufweis oder die Behauptung der großen oder kleinen Zahl von am Text beteiligten Akteuren gerade nicht auf der Ebene der Verfasserschaft, sondern auf jener der Autorschaft vollzogen. Das ist an diesem Punkt der Arbeit nicht mehr

236 Vgl. J. F. Cotta an Goethe, 17.06.1799.

237 Vgl. ausführlicher Kap. drei.

238 Zu denken ist hier vor allem an Autor- und Herausgeberfunktion, vgl. etwa Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1020.

239 Jede dieser Funktionen verfügt im Text über eine eigene ‚Stimme'. Dazwischen verläuft die von Lotman angenommene Grenze, die „den künstlerischen Text von allem trennt, was Nicht-Text ist" (Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 300). Die Anteile des Herausgebers wären damit außerhalb des poetischen und in Erweiterung dieses Konzepts auch des wissenschaftlichen Textes zu verorten.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

überraschend, aber von Bedeutung. Denn diese Paratexte, mit denen Autorschaft nur insofern reklamiert werden kann, als sie eine bestimmte Umgangsweise mit einem Text anregen,[240] teilen sich nicht einfach mit der Publikation mit, sondern müssen zunächst wiederum einzeln oder gemeinschaftlich verfasst und dann funktional mit dem Text verbunden werden. Insbesondere bei längeren Peritexten wie einem Vorwort oder bei den meisten gedruckten Epitexten ist es zudem nötig, sie autorschaftlich zuzuordnen und ihren sprechenden Instanzen eine bestimmte Funktion zuzuweisen (Autor, Herausgeber, Verleger[241] etc.).

Das eröffnet gerade im Bereich der Epitexte Möglichkeiten, die gewählte Form der Selbstinszenierung auch nachträglich zu modifizieren und etwa an Reaktionen einer eingeschränkten oder größeren Öffentlichkeit anzupassen, kann aber aufgrund dieser differenziellen Zeitlichkeit auch gewisse Schwierigkeiten mit sich bringen. So erschienen die *Propyläen* bereits seit Sommer 1798 mit dem Zusatz „herausgegeben von Goethe“, doch erst am 29. April 1799 wendet sich dieser prominente Herausgeber, dem „Wunsch des Verlegers“ gemäß, auch höchstselbst mit einer Anzeige an das Publikum.[242] Nicht unwichtig ist an dieser Stelle, zu erwähnen, dass der Abdruck in Cottas hauseigener *Allgemeiner Zeitung* erfolgt. Ganz unumwunden wird zu Beginn auch das prinzipiell heikle Thema angesprochen, dass hier der Verleger Cotta die Anzeige einer selbstverlegten Zeitschrift in seiner eigenen Zeitung in Auftrag gibt. Doch nicht die Reklame wird in der Folge zum Problem,[243] sondern die Rolle jenes allgemein bekannten Akteurs, der sich selbst als „Herausgeber“ bezeichnet, als er zu einem Publikum spricht, das ihn großteils wohl für einen Dichter gehalten hat.[244] Dieser Wechsel gründet in einer Schwierigkeit, die sich aus dem emphatischen Verständnis von Dichtung und Autorschaft ergibt, und sein textueller Vollzug führt daher zu bezeichnenden poetologischen Festlegungen:

> Wenn der Dichter wohlthut, sein Werk ohne Vorrede aufzustellen, und ruhig abzuwarten, wie man es geniessen oder verschmähen, loben oder tadeln werde; so kan den Verfassern einer Schrift, die nicht sogleich ein Ganzes ausmacht, die, außer man-

240 Es ist eben nicht selbstverständlich, sondern eine (kon-)textuell indizierte Praxis, einen Text nicht als Einkaufsliste, sondern als das Werk eines bestimmten Autors zu lesen.

241 Die Grenze zwischen Autoren und Verlegern wurde seit dem frühen Druckzeitalter bisweilen durchlässig. Vgl. etwa das Beispiel bei Eybl: Die Konstruktion des Autors, S. 150–155.

242 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512. Bereits am 27. November 1798 schrieb er an Meyer „Für heute nur die Bitte um das Original der nach Tübingen geschickten Aufsätze, so weit es in Ihren Händen ist. Ich will die Propyläen in dem Anzeiger anzeigen und gleich das erste und zweyte Stück zusammen nehmen“ (WA IV, 13, S. 319 f.).

243 Zu den teils durchaus problematischen Verwicklungen von Ökonomie und Literatur vgl. Wegmann: Tauschverhältnisse, sowie mit zeitlich und theoretisch etwas anderer Perspektivierung Wegmann: Dichtung und Warenzeichen.

244 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

> chen Darstellungen auch Maximen, Meinungen und Urtheile enthalten soll, nicht gleichgültig seyn, was ihr für eine Aufnahme widerfährt, besonders wenn man seine Arbeiten stükweise und periodisch zu liefern gedenkt, und erst nach einer gewissen Zeit der Zwek, so wie die Legitimation der Mitarbeiter, klar vor Augen des Publikums liegen kann.[245]

Zunächst wird hierin eine Skepsis gegenüber allen Paratexten deutlich, die die Aufnahme poetischer ‚Werke' beim Publikum vorbereiten sollen. Das ist die Konsequenz einer zentralen Grundüberzeugung der klassizistischen Autonomietheorie der Künste, derzufolge ein Künstler dem Beifall des Publikums gleichgültig gegenüberstehen solle. Sein Ziel müsse es sein, das ‚Werk' in höchstmöglichem Grad zu vollenden, wenn es auch dem herrschenden Geschmack widerstreben sollte. Wenn daher in Karl Philipp Moritz' „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des *in sich selbst Vollendeten*" von 1785 ein unverständiger Künstler glaubt: „[A]ber wenn mein Werk gefällt oder Vergnügen erweckt, so habe ich doch meinen Zwek erreicht; so antworte ich: umgekehrt! weil du deinen Zwek erreicht hast, so gefällt dein Werk, oder daß dein Werk gefällt, *kann vielleicht ein Zeichen* sein, daß du deinen Zwek in dem Werke selbst erreicht hast."[246] Der Publikumserfolg ist aus dieser Perspektive höchstens Begleiterscheinung und selbst „der schönste Beifall will nicht erjagt, sondern nur auf dem Wege mitgenommen sein".[247] Daher würde auch ein um die Gunst des Publikums buhlendes und selbst ein bloß erklärendes Vorwort schon den Verdacht erwecken, dass hier nach „einer eigennützigen Richtung"[248] gearbeitet worden sei.

Dass im Falle der *Propyläen* gerade ein solcher Text nachträglich eingeschaltet wurde, wird deshalb erklärungsbedürftig, weil der darin öffentlich auftretende Herausgeber zugleich und vor allem ein Dichter mit dem eben geschilderten Anspruch an künstlerische Autonomie ist. Doch Goethe prononciert hier nicht einfach sein unpoetisches Verhältnis zu den Texten: Er legt nicht nur die Rolle des Poeten zugunsten derjenigen des Herausgebers ab, sondern zieht die Lizenz zum Verfassen einer (editorialen) „Vorrede" – die prekärerweise aber nachträglich erscheint – aus einer Veränderung der Textualität. Die Zeitschrift bedarf einer Erläuterung, weil sie „nicht sogleich als ein Ganzes" vor Augen steht.[249] Indem so das Werkkriterium der Vollendung suspendiert wird, auf das die Autonomietheorie der Künste vorrangig zielt, wird der Text zugleich anderen Zwecken geöffnet, die einem emphatisch künstlerischen Werk nicht zukommen könnten. Als unkünst-

245 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.
246 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 232.
247 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 233.
248 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 233.
249 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

lerischer und zugleich unabgeschlossen-kontinuierlicher Text kann die Zeitschrift ihre „Maximen, Meinungen und Urtheile" an die erste Stelle setzen. Auf diese Weise dient die Anzeige auch dazu, die *Propyläen* als faktualen Text deutlich zu markieren. Die Veränderung der Rolle zieht indes entscheidende textuelle Verschiebungen nach sich: Der Dichter leiht zwar dem Titelblatt seinen Namen, nicht aber dem Text seine Stimme.

Doch wer spricht dann in den *Propyläen*?

Es ist bemerkenswert, dass die angesprochene Verschiebung mit einer Vervielfältigung einhergeht. Während „*der Dichter* wohlthut, *sein Werk* ohne Vorrede aufzustellen", werden „*den Verfassern* einer Schrift, die *nicht sogleich ein Ganzes ausmacht*," bestimmte paratextuelle Rahmungen nötig.[250] Die Anzeige betont darin den Unterschied in den öffentlichen Handlungsoptionen von Dichtern und den Autoren faktualer Texte. Die Beiträge der *Propyläen* seien nicht vollendet, sie machen kein ‚Werk' aus, wenn sie das erste Mal dem Publikum begegnen. Sie werden „stükweise und periodisch" veröffentlicht und werden darin insofern auch vervielfältigt, als jede Fortsetzung den Kontext verändert, der die Wahrnehmung der Texte leitet. So wird das Publikum bereits im ersten Stück darüber im Unklaren gelassen, welchen Umfang etwa der anonym erschienene, aber vor allem von Meyer bearbeitete Aufsatz über *Rafaels Werke besonders im Vatikan* haben wird. Es wird am Ende des Textes eine Fortsetzung angekündigt, die zunächst auch im zweiten Stück des ersten Bandes folgt, die Leser müssen dann aber bis auf das zweite Stück des dritten Bandes warten, das zugleich das letzte publizierte sein sollte, bis der Schluss des Aufsatzes erschien. Doch nicht nur über den Erscheinungsverlauf hinweg, auch bereits innerhalb des ersten Stückes gab es einige Verunsicherungen. So war es etwa unklar, in welchem Verhältnis Texte wie die *Einleitung*, Goethes Essay *Ueber Laokoon* und der von Meyer entworfene sowie von Goethe und Schiller überabeitete Beitrag *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* zueinander standen.[251] Folgten sie zufällig oder programmatisch aufeinander? Behandeln sie dieselbe Thematik aus unterschiedlichen Blickwinkeln oder nur ähnliche Fragen in eigenständiger Weise? Sind sie nur durch den gemeinsamen Publikationsraum oder konzeptionell aufeinander bezogen? Diese Fragen lassen sich von historischen ‚Nur-Lesern' nicht eindeutig beantworten, sie drängen sich aber bisweilen auf, wenn etwa im ersten Stück des ersten Bandes der kunsttheoretische Essay *Ueber Laokoon* erscheint und sich bereits im darauffolgenden Stück einige kunsthistorisch-archäologische *Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne* finden.

Die Verunsicherung der Textgrenzen, die sich daran ausmachen lässt und mit der kontinuierlichen Erscheinungsweise einhergeht, nimmt sich beinahe wie die

250 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512, Hervorhebung D. E.
251 Vgl. dazu auch Ehrmann: Facta, Ficta und Hybride.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

praktische Umsetzung der romantischen Forderung nach einer ‚progressiven Universalpoesie' aus. Denn nicht nur können selbst vermeintlich abgeschlossene Texte wie *Ueber Laokoon* nachträglich ergänzt, mithin in ihrem Umfang erweitert und damit insgesamt verändert werden,[252] es mischen sich darin potenziell die Gattungen,[253] bisweilen auch die Ebenen von Werk und Kritik.[254] Die *Propyläen* unterlaufen damit nicht nur die noch jüngst angeregte Unterscheidung zwischen dem „nicht im engeren Sinn literarischen Anteil […] vom traditionell literarischen Anteil" in „Literatur- und Kulturzeitschriften",[255] sie erfüllen auch wesentliche der von Friedrich Schlegel im berühmten 116. *Athenaeums*-Fragment formulierten Kriterien:

> Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.[256]

252 Daraus ergibt sich dann das poetologisch nur geringfügige, merkantil aber durchaus bedrängende Problem, dass „erst nach einer gewissen Zeit der Zwek […] klar vor den Augen des Publikums liegen kann" (Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512).

253 Vgl. etwa den kurzen fiktionalen Dialog *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (P I.1) oder die Eröffnungsgedichte *Phöbos und Hermes* (*Propyläen* II.1) und *Spiegel der Muse* (P II.2), die im Kontext ihres Erscheinens nicht einfach poetische Werke sind, sondern zumindest auch poetologische bzw. kunsttheoretische Aussagen zu implizieren scheinen.

254 Vgl. etwa *Diderots Versuch über die Mahlerey* (P I.2 und P II.1). Es handelt sich dabei nicht nur eine Übersetzung, die sich bereits durch bestimmte Entscheidungen im sprachlichen Paradigma kommentierend zu ihrem Gegenstand verhält, sondern dieser diderot-goethesche Übersetzungstext ist auch noch mit einem inhaltlichen kritischen Kommentar verwoben. Vgl. auch Décultot: Diderots Versuch über die Malerei, und Décultot: Kunsttheorie als Übersetzung.

255 Frank/Podewski/Scherer: Kultur – Zeit – Schrift, S. 44. Der Beitrag ermahnt zwar die Forschung, dass sie „noch keine definitorischen Vorentscheidungen über den Charakter des internen Zeitschriftenzusammenhangs treffen" sollte, „die über die Bestimmung der Funktionsstelle im Mediengefüge hinausgeht" (ebd., S. 41), scheint selbst aber bereits im Vorhinein relativ genau zu wissen, was ‚Literatur- and Kulturzeitschriften' sind und welche Publikationen man dieser Mediengattung zuzuordnen hat. Freilich ist das zuletzt formulierte Anliegen, zu klären, „was es konkret bedeutet, wenn ein Text in einer Zeitschrift in bestimmte Zirkulations- und Präsentationsprozesse ein- und an bestimmte Umgebungen angebunden ist" (ebd., S. 44), löblich, aber eben auch eine Banalität. Vorgeschlagen wird mehr eine Terminologie denn eine Methode, durch die „die Isolation des Textes ebenso ausgeschlossen" werden solle „wie eine reduktive Textanalyse, die nur eine oder wenige Dimensionen des Textes heranzieht". (ebd.) Offen bleibt dabei, wie eine solche Multidimensionalität tatsächlich untersucht, geschweige denn dargestellt werden sollte.

256 KFSA I.2, S. 182.

Gewiss ist es nicht einer solchen eindringlichen Programmatik, sondern der ‚zerstörenden Lust des alles bewegenden Genius' geschuldet, dass die Texte der *Propyläen* nur „theilweis und successiv dem Publiko vorgelegt werden können",[257] und dennoch findet sich darin jenes „Werden" ausgedrückt, das in Schlegels Fragment als „eigentliches Wesen" der romantischen Dichtung erscheint, die „ewig nur werden, nie vollendet sein kann."[258] Nicht nur in diesem letzten Punkt zeigt sich eine aufschlussreiche, von den beiderseits propagierten Kunstprogrammen indes weitgehend zum Verschwinden gebrachte Konvergenz von romantischer und klassizistischer Kunstauffassung. In einem vielzitierten Satz, der häufig als Beleg für ihre charakteristische Reflexivität genommen worden ist, erklärt Friedrich Schlegel die „romantische Dichtart" sei die einzige, die „gleichsam die Dichtkunst selbst ist".[259] Nicht weniger reflexiv erscheinen fast zur gleichen Zeit in Weimar die „trefflichen Kunstwerke"; wenn man nämlich von einem solchen „sprechen will, so ist es fast nöthig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz".[260] Das romantische Kunstwerk konvergiert so in gleicher Weise wie das klassische (hier repräsentiert von der Laokoon-Gruppe) mit der Kunst im emphatischen Singular.

Diese Nähe im Ergebnis soll aber keineswegs die programmatischen Differenzen zwischen den gar nicht so sehr als verfeindete Lager zu verstehenden[261] Produktionsgemeinschaften verschwinden lassen. Denn während die romantische Poesie ganz emphatisch als „unendlich" und „frei" konzipiert wird, und daher auch nur „das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide",[262] liegt das Ideal, das dem Herausgeber der *Propyläen* vorschwebt „in einer andern Gestalt":[263] Zwar erscheint das Sukzessiv-Werdende der Zeitschrift durchaus als viable Form, sie ist aber doch zugleich nur die Schwundstufe eines eigentlich intendierten „erfreulichen Ganzen".[264] Dass diese Einheit sich nicht erreichen ließ, scheint zumindest nicht ausschließlich jener Laune des „alles bewegende[n] Genius"[265] geschuldet, die Goethe betont. Denn der sukzessive Charakter der *Propyläen,* der so sehr ihrer werkhaften Schließung entgegenstand, ergibt sich eben nicht nur – wie gezeigt – aus der Vervielfältigung der Texte, sondern auch aus einer Pluralisierung der Autorposition. Die bereits angesprochenen Fortschreibungen und nachträglichen Variationen innerhalb der Zeitschrift erzeugen nur im Ausnahmefall Fassungen *eines* Autor-Werks; viel häufiger ereignet sich

257 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.
258 KFSA I.2, S. 183.
259 KFSA I.2, S. 183.
260 Goethe: Ueber Laokoon, P I.1, S. 1.
261 Vgl. auch Wolf: Reinheit und Mischung.
262 KFSA I.2, S. 183.
263 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.
264 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.
265 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

eine doppelte Pluralisierung, indem nicht nur eine ‚Werk-Revision'[266] vorgenommen, sondern auch ein Akteur mit Anspruch auf Herrschaft über den gesamten Text in den Autor-Werk-Komplex integriert wird. Am Erstdruck des ersten Bandes selbst wird das freilich noch nicht ersichtlich, da die Texte durchwegs anonym erschienen sind und die Wechsel der Verfasser noch nicht auf die Ebene der Autorschaft durchschlagen. Gewiss konnten auch hier bereits etwa stilistische Differenzen Verdacht erregen, doch erst mit der Anzeige des Herausgebers wird die eigentliche Problematik der vielen Verfasser für die Autorschaft deutlich: Was den Wechsel von der (potenziell) auch Pluralität verbergenden Anonymität zur (kollektiven) Autorschaft im Weg steht, ist nichts Geringeres als die fehlende „Legitimation der Mitarbeiter".[267]

Dieses Problem, das auch der Grund dafür zu sein scheint, dass das Werk in der *Allgemeinen Zeitung* vom Herausgeber und nicht von einem Anonymus angezeigt wird, versucht Goethe folgendermaßen auszuhebeln. Er entwirft sich zunächst selbst eine bestimmte Art von Lesern, „welche sich für die Sache interessieren,"[268] was eben auch bedeutet, dass sie sich nicht an der gerade selbstenthüllten mangelnden Legitimation der beteiligten Akteure zu stören haben, sondern sich vor allem auf die Texte konzentrieren. Doch es scheint ihm nicht zu genügen, seine Mitarbeiter aus dem Blick zu rücken – er bringt sie gleich völlig zum Verschwinden. Sie gehen auf in einem Kollektivkörper, der indes nur Goethes eigene Silhouette zeigt und so bereits an das viel später erst geäußerte Bonmot vom „être collectif" erinnert. In einem seiner letzten aufgezeichneten Gespräche, das er am 17. Februar 1832 mit Frédéric Soret führte, fragte sich Goethe: „Que suis-je moi-même? Qu'ai-je fait?"[269] Die Fortsetzung ist zwar bekannt, gerade angesichts der noch nicht ganz abgeschlossenen Arbeiten an der Ausgabe letzter Hand, die gewissermaßen die Antwort auf diese Fragen geben sollte, ist sie indes auch überraschend:

> J'ai recueilli, utilisé tout ce que j'ai entendu, observé. Mes œuvres sont nourries par des milliers d'individus divers, des ignorants et des sages, des gens d'esprit et des sots. L'enfance, l'âge mûr, la vieillesse, tous sont venus m'offrir leurs pensées, leurs facultés,

266 Siehe dazu Ehrmann: Textrevision – Werkrevision.

267 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

268 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

269 Goethe: Gespräche 3.2, S. 839, Nr. 6954. Deutsch lautet das vollständige Zitat: ‚Was bin ich selbst? Was habe ich gemacht? Ich habe all das gesammelt, nutzbar gemacht, was ich genommen, beobachtet habe. Meine Werke sind genährt durch Tausende von verschiedenen Einzelwesen, von Dummköpfen und von Weisen, von geistreichen Menschen und von Narren. Die Kindheit, die Reifezeit und das Alter, sie alle haben mir ihre Gedanken, ihre Fähigkeiten, ihre Seinsweise angeboten, ich habe oft die Ernte eingebracht, für die andere gesät hatten. Mein Werk ist das eines Kollektivwesens, und es trägt den Namen Goethe.'

> leur manière d'être, j'ai recueilli souvent la moisson que d'autres avaient semée. Mon œuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe.[270]

Man sollte sich durch den pointierten letzten Satz allerdings nicht den Blick auf die vorhergehende Liste verstellen lassen, die entscheidende Hinweise auf die Art des hier aufgerufenen Kollektivs gibt. Es trifft dessen Charakter gewiss nicht, wenn man darin nur „das bewusste Aussprechen von Praktiken" versteht, „die seit dem Italien-Projekt den Weimarer Klassizismus gleichsam bedingen".[271] Denn es scheint am allerwenigsten die tatsächliche gemeinschaftliche Arbeit an konkreten Texten gemeint zu sein, wenn Goethe sagt, seine Werke „sont nourries par des milliers d'individus divers".[272] Vielmehr entwirft er damit sein Œuvre als eine Ansammlung von Versatzstücken aus unterschiedlichsten Diskursen – aber eben nicht nur das. Er entwirft dieses Kollektiv aus Texten und Menschen auch als ein Archiv, in dem die (eigenen) Entwicklungsstufen der Kindheit, der Reife und des Alters sich nicht jeweils ablösen, sondern zugleich und nebeneinander zu stehen kommen. Keinesfalls bedeutet das aber, dass sich deshalb Goethe „als Einzelsubjekt" in ein ‚anonymes Gemurmel der Diskurse' auflöst,[273] und auch von „Bescheidenheit" ist hier keine Spur.[274] Denn wie viele Akteure und Stimmen auch in diesem Kollektivwesen versammelt sein mögen – „elle porte le nom de Goethe."

Genau diese Machtgeste der Benennung,[275] die zugleich eine nur vermeintlich egalitäre Kollektivierung in eine Geste der Inkorporation überführt, lässt sich auch in der Anzeige von 1799 beobachten. Wieder ist es eine unbedeutende Kleinigkeit, die einen bedeutenden Unterschied macht: die scheinbar beiläufige Variation eines Selbstzitats. Es stammt aus der *Einleitung* in die *Propyläen* und erinnert deren Leser daran, dass die Zeitschrift nicht zuletzt „Bemerkungen und Betrachtungen, harmonisch verbundner Freunde, über Natur und Kunst enthalten" soll.[276] Für die Anzeige wird eine Umstellung vorgenommen, um in der nun gebotenen Kürze deutlich zu machen, „daß das Werk überhaupt Beobachtungen und Betrachtungen über Natur und Kunst enthalten soll, welche von einer Gesellschaft har-

270 Goethe: Gespräche 3.2, S. 839, Nr. 6954.

271 So Keller: Lebendiger Abglanz, S. 50. Sie zitiert als Beleg freilich nur den letzten Satz.

272 Goethe dachte dabei wohl nicht zuletzt an die vielen fremden Texte, die er für seine Werkausgabe recht unproblematisch kassierte. Einen solchen Fall schildert etwa Dainat: Goethes *Natur*.

273 So wiederum Keller: Lebendiger Abglanz, S. 50, mit etwas angestrengtem Rückgriff auf Deleuze. Sie spricht davon, dass Goethe seinen Eigennamen nenne, „als ob er ihm nicht, zumindest nicht allein, zugehörig wäre".

274 Vgl. Rohde: Spiegeln und Schweben, S. 399: „Wenn der späte Goethe von der Kollektivität seines Ichs redet, dann spricht daraus nicht narzißtischer Triumpf, sondern eher Bescheidenheit."

275 Siehe auch die Szene der Benennung der Tiere und sogar der Frau durch Adam, die Herder: Aelteste Urkunde, S. 47, gestaltet. Vgl. dazu Kap. 4.2.

276 P I.1, S. IV f.

monisch gebildeter Freunde angestellt worden".[277] Die Veränderung im Text der Anzeige ist unscheinbar, lässt aber den Übergang sinnfällig werden, den sie selbst vollzieht und der von den „Arbeiten" vieler „Mitarbeiter" zu dem „Werk" einer „Gesellschaft" von Freunden führt.[278] Denn indem die zumindest nur schwach legitimierten, ungenannten Mitarbeiter zur ‚Gesellschaft harmonisch *gebildeter* Freunde' werden, erscheinen sie aufgehoben in einem Kollektivsubjekt, das selbst nach den Maßstäben der Autonomietheorie der Künste und im Paradigma individueller Autorschaft *Werke* zu produzieren im Stande ist. Indem die ‚harmonisch gebildeten Freunde' von der Parenthese in einen Relativsatz verschoben werden, erhalten sie nicht nur syntaktisch größere Präsenz, sondern werden durch den Zusatz zugleich zu einer ‚Gesellschaft'. Die emotionale Ebene der Freundschaft,[279] die im 18. Jahrhundert auf eine ‚reine' Verbindung auch ohne gemeinsame Zwecke zielt,[280] tritt darin in den Hintergrund, um eine Sozialform sichtbar werden zu lassen, an die unterschiedliche Arten der Koedukation bzw. Kooperation geknüpft sind und so den engen praktischen Bezug der Mitglieder betont.

Indem sie die harmonische Verbindung zu einer harmonischen Bildung verschiebt, verschärft die Anzeige noch, was die *Einleitung* vorgab. Das solcherart exponierte Moment abgestimmter Entwicklung löscht zwar nicht die Pluralität der Akteure, nivelliert aber die Differenzen zwischen den Verfassern. So werden sie zwar bisweilen auch Einsamgeschriebenes in die *Propyläen* eingespeist haben, es wird sich aber derselben Bildung verdanken, mithin auf denselben Voraussetzungen beruhen wie die übrigen Texte, und damit in ein relativ einheitliches Werk zu integrieren sein. Wenn aber der Maßstab dieser vielstimmigen Einheit nicht unbestimmt bleiben soll, muss er sich aus der einzigen Repräsentativinstanz ergeben, die das Publikum zu diesem Zeitpunkt kennt: Goethe. Das schreibende Kollektiv wird – unabhängig von den tatsächlichen Praktiken – durch die Betonung der Harmonie als Einheit entworfen, die in ähnlicher Weise handlungsfähig ist, wie ein Individuum. Daher muss die Autorschaft, mit der die gemeinschaftlichen Hervorbringungen als ‚Werke' an die Öffentlichkeit treten, in diesem Fall nicht auch zugleich eine kollektive sein, um ein Kollektiv zu bezeichnen: Es reicht der synekdochische Name *Goethe*.

Das Intrikate dieser Bezeichnung liegt nicht allein in der Form des *pars pro toto*, sondern in der Hierarchie, die sie impliziert.[281] Bereits darin wird nämlich deutlich, dass die Vorstellung egalitärer Zusammenarbeit, die den Gebrauch der

277 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

278 Vgl. Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

279 Vgl. exemplarisch Im Hof: Das gesellige Jahrhundert; Meyer-Krentler: Der Bürger als Freund; Mauser/Becker-Cantarino (Hg.): Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft.

280 Vgl. auch Ehrmann: Bündnisse, bes. S. 252–259.

281 Zur Dynamik, Hierarchisierung und Komplexität insbesondere ‚kleiner Gruppen' vgl. auch Olson: Die Logik des kollektiven Handelns, S. 21–41.

Netzwerk- und Kollektivmetaphern in der neueren Forschung häufig tingiert,[282] mehr Sozialromantik als Befund ist. Auch wenn daraus nicht direkt auf die Formen und Strukturen der tatsächlichen Schreibarbeit geschlossen werden kann, lässt es jedoch keine ganz gleichberechtigte ‚Gesellschaft' vermuten, wenn der Herausgeber die Autorschaft der *Propyläen* hier zwar dezidiert als kollektive inszeniert, dieses Kollektiv aber nicht allein in seinem Namen, sondern auch in der damit aufgerufenen Figuration gebündelt wird.

Strukturell entspricht damit die Autorschaft eines Kollektiv-Individuums[283] wie jenem, dem hier der Name ‚Goethe' verliehen wird,[284] der des poetischen Autor-Werk-Komplexes – der indes gleich einen doppelten Singular formuliert. Es ist dieser Vollsinn des ‚Werks', auf den nun auch Goethes Anzeige zielt. Denn sie begründet die periodische Erscheinungsweise, die auch den Untertitel des Journals dominiert, mit den Entstehungsumständen und zeigt im Unterschied zur peritextuellen *Einleitung* auf – und das ist entscheidend –, „in wie fern der Inhalt der drei ersten Stüke in einem gewissen Zusammenhang betrachtet werden könne".[285] Die sukzessive Darbietungsweise der Texte erscheint folglich als kontingente Realisierung einer konzeptionellen Werkform. Darin steht der (spätere) Epitext aber in auffälliger Weise vom Peritext ab: Denn das Titelblatt teilt von diesem Mangel bzw. dieser Ersetzung nichts mit, sondern verweist nachgerade ostentativ auf die Periodizität und den Zeitschriftencharakter der *Propyläen,* während die Anzeige diese Erscheinungsweise lediglich als Surrogat einer ursprünglich intendierten, geschlossenen Form ausweist. Das ändert – könnte man sagen – alles;

---

282 Für Livingston: On Authorship, S. 221, etwa ist „joint authorship (or coauthorship) […] an uncoerced cooperative activity requiring shared intentions (as well as compatible subintentions) that are the object of mutual belief among those parties making the work." In ähnlicher Weise behauptet Ziemer: Komplizenschaft, S. 123: „Nicht mehr das Künstlersubjekt als Einzelfigur steht im Vordergrund, sondern kooperative Formen der Zusammenarbeit, die vom Einfall, über die Wahl des Mediums, zum Produktionsprozess bis zur Herstellung von Öffentlichkeit oft entscheidend sind." Wie weit das führen kann, zeigt der von ihr bemerkte „Druck, sich immer wieder schnell in kleinen Formationen zusammenzufinden, um etwas zu produzieren. In diesem Sinne ist Komplizenschaft dann nicht nur ein Lebens-, sondern auch ein Überlebensmodell" (Ziemer: Komplizenschaft, S. 138).

283 In der gegenwärtigen Konjunktur der Kollektiv- und Netzwerkbegriffe ist es gewiss verlockend, Hierarchien und Machtstrukturen (nichts anderes ist Autorschaft) als in egalitären Kooperationen und ‚anonymem Gemurmel' aufgelöst zu betrachten; und die neuere Forschung ist diesen Verlockungen wiederholt erlegen (vgl. etwa Keller: Lebendiger Abglanz, S. 174 f.). Es muss deshalb festgehalten werden, dass zunächst die Praktiken und Repräsentationen auf unterschiedlichen Ebenen liegen. Außerdem unterliegen auch die willentlichen Praktiken des gemeinsamen Schreibens internen Spannungen, die sich aus unterschieden etwa des symbolischen Kapitals ergeben; die Widerstände und Interferenzen, die sich in den unwillkürlichen Kollektivarbeiten etwa der Sekretäre offenbaren, zeigen diese Spannungen umso deutlicher an.

284 Die Anzeige bekräftigt und betont damit, was das Titelblatt nur angedeutet hat.

285 Vgl. Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.

jedenfalls aber die Funktionsweise zentraler Paratexte. Denn handelt es sich programmatisch um eine Zeitschrift, ist die Herausgeberfunktion – wenn auch um 1800 unter beständigem Fiktionalitätsverdacht[286] – der unproblematische Normalfall. Sie ist in der Lage, mehrere Texte von unterschiedlichen anonymen Autoren auf eine Weise unter dem eigenen Namen zu verzeichnen, die nicht in erster Linie dazu dient, sie sich anzueignen, sondern nur jenen Aspekt der Autorfunktion, die ein bestimmtes Qualitätsniveau verbürgt,[287] auf sie zu übertragen. Handelt es sich aber, wie es in der Anzeige nahegelegt wird, bei den *Propyläen* um ein (virtuell) geschlossenes Werk, das nur durch seine Publikationsform ‚zerstückt' wurde,[288] dann gerät ein Herausgeber ohne namentlich genannten Autor zum Problem – insbesondere dann, wenn sein breiter Schatten mehrere anonyme Verfasser zu verdecken scheint.[289] Denn wenn ein ‚Werk' in den autonomietheoretischen Begründungsszenarien spätestens seit Karl Philipp Moritz nur *einen* Autor vorsieht,[290] dann hat die potentielle oder reale Vervielfältigung dieser Funktion sich notgedrungen einigen gravierenden Problemen zu stellen – und Goethe tut das auch, indem er in der Anzeige auf die Beteiligung mehrerer Autoren verweist. Die potentielle und wahrscheinlich auch unausweichliche Inhomogenität des Mitarbeiterkollektivs ist unproblematisch in einem Periodikum, nicht aber in jenen *Propyläen,* die von der Anzeige entworfen werden. Das ist auch der Grund, warum die dort vorgenommene Verbindung mehrerer Autoren nicht auf ein Konglomerat, sondern auf die Vorstellung einer harmonischen Bildung zielt, aus der ein Kollektiv entsteht, dem ohne Verlust kein Mitglied entzogen werden kann – und das somit selbst gleichsam werkhafte Züge trägt.[291]

Durch diese feinen Verschiebungen wird indes der Versuch, die amikale Gruppe auch paratextuell als kollektiven Autor erscheinen zu lassen, zumindest zu

286 Vgl. etwa Wirth: Die Geburt des Autors.

287 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?

288 Die *Einleitung* hatte noch ohne Problematisierung diese Erscheinungsform folgendermaßen beschrieben: „Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar theilweise, vorlegen werden, dabey aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstücken, sondern aus mannigfaltigen Theilen endlich ein Ganzes zusammen zu setzen; so wird es nöthig seyn, bald möglichst, allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird" (P I.1, S. XVII).

289 Dass diese nicht namentlich genannt werden, lieg zwar an der fraglichen „Legitimation der Mitarbeiter", wobei er dabei wohl weniger an Schiller als an seinen ‚Kunscht-Meyer ' (vgl. etwa Klauß: Der Kunschtmeyer) gedacht haben wird.

290 Siehe dazu auch das Problem einer Poetik der Entäußerung in Kap. vier.

291 Dieses Problem ist eines der Kollektivität. Denn für Individuen wird die Ganzheit üblicherweise unthematisiert vorausgesetzt, während Kollektivakteure die Vollständigkeit und Koordination der Teile erst unter Beweis stellen müssen. Für die Kriterien des autonomen Werks vgl. Moritz: Versuch einer Vereinigung.

einem komplizierten Unterfangen. Das zeigt sich auch an der Redesituation der Anzeige, in der zunächst der Herausgeber selbst spricht.[292] Spätestens aber, wenn er das Kollektiv der „Verfasser der Propyläen“ auftreten und es sogar Wünsche äußern lässt,[293] wird es unsicher, wer sich hinter der Position des „wir“ verbirgt. Spricht hier noch der Herausgeber? Tut er es für sich oder als Repräsentant einer Gruppe von Autoren, der er sich selbst zurechnet? Oder vernimmt man hier sogar das Kollektiv selbst?

Dass diese Fragen nicht eindeutig zu beantworten sind, verweist auf die Komplexität des Problems, kollektive Autorschaft zu repräsentieren. So tritt zunächst der Herausgeber der *Propyläen* als Autor der Anzeige auf und spricht auch relativ eindeutig als ‚Ich‘, wenn er „wir“ sagt. Er referiert in der Folge als Herausgeber nur indirekt die Position sämtlicher Autoren der *Propyläen*, vermittelt durch seine individuelle Perspektive. Im Verlauf der Anzeige aber vermischen sich die Redeweisen des Individuums (‚Autor‘ der Anzeige) und des Kollektivs (sowohl das Kollektiv selbst als auch der in kollektivierender Vertretung sprechende Herausgeber) bisweilen und erzeugen darin eine bemerkenswerte Unsicherheit. Denn wiederum wird darin gerade nicht an der klaren Konturierung kollektiver Autorschaft gearbeitet. So tendieren zuletzt alle diese (potenziellen) Stimmen zum Zusammenfall in der Autorfigur Goethes. Wenn etwa am Ende die postalische Ausgangsfloskel: „Womit wir uns den Künstlern und KunstFreunden […] bestens empfehlen“,[294] zu einem Zeitpunkt erscheint, als das ‚Wir‘ ziemlich deutlich als editoriales Pronomen verwendet wurde, dann wird ein zuvor streckenweise verwendetes Autoren-Wir zugleich durch ein als Autor der Anzeige sprechendes Herausgeber-Ich verdeckt. Das peritextuelle Herausgeber-Label ‚Goethe‘, auf das dieses ‚Ich‘ verweist, erhielte dann seinen Sinn als jener Ort, an dem das Autoren-Kollektiv aufgehoben wird – und in dem seine Pluralität in den Autor-Singular ‚Goethe‘ zusammenfällt.

5.7 Reformation des Kollektivs: Die Weimarischen Kunstfreunde

Diese Zurichtung der gemeinschaftlichen Anstrengungen auf die Autorfigur Goethes wurde aus vielfältigen Gründen nicht lange in dieser Form beibehalten. So taucht bereits ab 1804 vor allem für die mit Meyer gemeinsam konzipierten oder verfassten Kritiken der Kollektivname ‚Weimarische Kunstfreunde‘ (häufig in der akronymen Form W.K.F.) auf.[295] Dass damit eine erneute Transformation

292 Wenngleich er sich in der dritten Person einführt, vgl. Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.
293 Vgl. Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 512.
294 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 514.
295 Es handelt sich dabei um eine informelle Vereinigung von Mentoren klassizistischer Ästhetik,

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

des zuvor bereits höchst wandlungsfreudigen „wir" vollzogen wird, zeigt schon ein Blick in die Paratexte des 1805 ebenfalls bei Cotta erschienenen Gemeinschaftswerkes *Winkelmann und sein Jahrhundert.*[296] Interessanterweise nimmt das Titelblatt zunächst eine Radikalisierung der an den *Propyläen* veranschaulichten Tendenz vor: Der die Funktion spezifizierende Namenszusatz „herausgegeben" fällt hier so klein aus, dass sich der Untertitel unwillkürlich als ‚In Briefen und Aufsätzen von Goethe' lesen lässt.[297] Der Band versammelt aber keineswegs Goethes, sondern einige bis dahin ungedruckte Briefe Johann Joachim Winckelmanns sowie eher lose darauf bezogene Aufsätze von Goethe, Meyer, Carl Ludwig Fernow und Friedrich August Wolf, die vor allem Aspekte von Winckelmanns Leben und die kunsthistorischen Kontexte seiner Zeitgenossenschaft beleuchten. Vom Titelblatt wird daher ein frappierender Umschlag der Herausgeber- in die Autorfunktion nicht nur motiviert, sondern gleichsam peritextuell vollzogen. Das Label ‚Goethe' drängt sich typographisch in den Vordergrund – und dominiert den Text bis zur Vorrede, in der weitere Akteure auftauchen und jenes Kollektiv zumindest andeuten, aus dem das Werk tatsächlich hervorgegangen ist. Es spricht indes – wie könnte es auch anders sein – der Herausgeber: „Die in Weimar verbündeten und mehrere Jahre zusammen lebenden Kunstfreunde dürfen ihres Verhältnisses zu dem größeren Publicum wohl erwähnen, indem sie, worauf doch zuletzt alles ankommt, sich immer in gleichem Sinn und nach gleichen wohlerprobten Grundsätzen geäußert."[298] Dieses Kollektiv ‚zusammenlebender' und sich einförmig äußernder Freunde scheint gleich darauf selbst gesprochen zu haben, wir erfahren davon aber wiederum nur durch die Vermittlung des Herausgebers, der hier dezidiert nicht das ambige ‚Wir' verwendet:

---

die – um Goethe gruppiert – in unterschiedlichen personellen Konstellationen unter dem Kürzel „W.K.F." als Autorenkollektiv in Erscheinung getreten ist. Ab 1800 spricht Goethe – wohl mit Blick vor allem auf Meyer und Schiller – von „den Kunstfreunden in unsrem Kreise" (Goethe an Carl Ludwig Kaaz, 30.05.1800, WA IV, 15, S. 73), und in den *Tag- und Jahresheften* für das folgende Jahr schreibt er erstmals von den „Weimarischen Kunstfreunden" (WA III, 14, S. 82), die indes erst ab 1804 als „W.K.F." auch an die Öffentlichkeit traten.

296 Das Titelblatt der Erstausgabe gibt folgende paratextuelle Informationen: „Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1805."

297 Dass man den Hinweis auf Goethes Herausgeberschaft zeitgenössisch häufig überlesen und jedenfalls stark nivelliert hat, zeigt auch eine Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung,* in der vom „*Götheschen* Werk" die Rede ist (Anonymus: Sammelrezension, Sp. 337). Bezeichnenderweise bezieht sich der anonyme Rezensent dabei aber ausgerechnet auf eine Stelle, die nicht von Goethe, sondern aus dem von Friedrich August Wolf beigesteuerten Aufsatz über die altertumskundliche Ausbildung Winckelmanns stammt (vgl. Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert, S. 454).

298 Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert, S. IX.

> Sie erinnern mit einem heitern Bewußtseyn an die Propyläen, an die nunmehr schon sechs Ausstellungen commentirenden Programme, an manche Aeußerungen in der Jenaischen Literaturzeitung, an die Bearbeitung der Cellinischen Lebensbeschreibung. / Wenn diese Schriften nicht zusammengedruckt und gebunden sind, wenn sie nicht Theile eines einzigen Werkes ausmachen, so sind sie doch aus demselben Geiste hervorgegangen.[299]

Und dieser Geist ist eben nicht der eines Individuums, sondern der „gleichdenkende[r] Freunde".[300] Deutlich wird hier ausgesprochen, dass ein solches Kollektiv-Individuum auch ein Kollektiv-Werk zu schaffen im Stande ist, das sich sogar sukzessive über einen längeren Zeitraum und gleichsam an der Öffentlichkeit entwickelt. Darin zeigt sich nicht nur eine höchst interessante Erweiterung des von der Autonomietheorie der Künste abgesteckten Möglichkeitsraums an, es ist auch auf eine weitere Komplizierung hingewiesen, die von kollektiver Autorschaft ausgeht: ihre Mobilität. Denn es handelt sich hier – und das ist in diesem Kontext besonders bemerkenswert – nicht mehr um dieselben gleichdenkenden Freunde wie noch wenige Jahre zuvor. Während Schiller und das Ehepaar Humboldt am neuen Projekt nicht mehr teilnehmen, waren neben Goethe und Meyer nun der aus Rom zurückgekehrte Kunsttheoretiker Carl Ludwig Fernow und der berühmte Altertumswissenschaftler Friedrich August Wolf beteiligt. In der Aufzählung der zuvor von den Kunstfreunden verantworteten Werke kommen Fernow und Wolf allerdings gar nicht vor, dafür aber die von Goethe weitgehend allein unternommene Cellini-Bearbeitung.[301] Daraus wird ersichtlich, dass das Kollektiv eine durchaus wandelbare Form darstellte,[302] die zunächst nur momenthaft in den *Propyläen* fixiert wurde, um den ‚Kunstfreunden' daraufhin neue Möglichkeiten für Anschluss und Erweiterung zu bieten. Dass diese Form aber eine noch größere Mobilität entwickelte, als der als Zentralinstanz agierende und immer noch seinen Namen leihende Herausgeber Goethe gedacht haben dürfte, zeigt ein Blick auf eine anonyme Rezension des Winckelmann-Buchs, die beinahe zeitgleich mit dem

---

299 Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert, S. IX.

300 Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert, S. XVI. Innerhalb des Buches scheint es ein zweites Kollektivwerk zu geben. Jedenfalls wird der ebenfalls unsignierte, aber gesondert betitelte Abschnitt „Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns" einleitend als „von drey Freunden verfaßt" ausgewiesen (Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert, S. 389).

301 Vgl. Goethe: Cellini; das Titelblatt der Erstausgabe gibt kaum einen Hinweis auf die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv, sondern lediglich folgende paratextuelle Informationen: „Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben. Uebersetzt und mit einem Anhange herausgegeben von Göthe. 2 Theile. Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1803."

302 Das übersieht etwa Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung, S. 296, wenn er leichthin davon ausgeht, dass *Winkelmann und sein Jahrhundert* „direkt an die bisherigen Projekte der Weimarischen Kunstfreunde anschloß".

Band erschien und von einem Mitglied der Kunstfreunde selbst stammt.[303] Fernow nimmt darin schon zu Beginn Bezug auf den gleichbleibenden Geist,[304] dem die Kollektiv-Werke der Kunstfreunde entstammen und der „auch aus ihren in diesem Buche enthaltenen Aufsätzen" spreche.[305] Durch seine Betonung der „Beharrlichkeit" und Einheit des Kollektivs, betreibt er zugleich eine Distinktion gegenüber nicht näher genannten ‚Widersachern',[306] die der Herausgeber Goethe zuvor relativ konsequent nicht thematisiert hat. Ein neues Mitglied arbeitet auf diese Weise mit an dem Bild der W.K.F., das nicht nur die gegenwärtige, sondern auch die vergangene Position verändern kann. Zwar ist damit die spätere Invektive gegen die „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst" noch nicht vorhergesehen, die spätere polemische Haltung der W.K.F. aber strukturell bereits grundgelegt.[307]

Nicht zuletzt auf diese Weise versucht Fernow sicherzustellen, dass aus dem Chor der Kunstfreunde fortan auch seine Stimme herauszuhören sein wird. Er geht in seiner Rezension sogar so weit, unter dem Deckmantel der gattungstypischen Anonymität insbesondere Meyers Beitrag zu loben, an dem er intrikaterweise auch selbst beteiligt war. Er wünscht dem Abschnitt „recht viel aufmerksame Leser und ernstliche Beherzigung"[308] und gliedert so zugleich sich selbst epitextuell fest in ein Kollektiv ein, das ihn in der Vorrede weder nennen noch haben wollte. Zwar kann auch er sich an dieser Stelle nicht namentlich nennen, aber doch mittelbar seinen Anteil betonen.[309] Wer von den W.K.F. fortan ‚wir' sagt, wird damit auch ‚Fernow' mitmeinen müssen.

303 Dieser Epitext zu *Winkelmann und sein Jahrhundert* ließe sich daher auch als ein weiteres Werk der ‚Kunstfreunde' verstehen. Indem die Rezension aber anonym erschien und den Bezug nicht selbst herstellte, erscheint sie als ein unabhängiger Text, der für sich auch keinen Werkstatus reklamieren könnte. Darin zeigt sich auch die verschärfte Problematik kollektivautorschaftlicher Mobilität an. Zur Thematisierung der Problematik von anonymen Kritiken vgl. auch Ehrmann: Bündnisse.

304 Fernow: [Rez.] Winkelmann und sein Jahrhundert, Sp. 410, präzisiert: „Sollten wir diesen Geist näher bezeichnen, so würden wir sagen, daß derselbe sich vornehmlich offenbart: durch seinen höheren Standpunkt; durch allgemeine, aber an den Werken der Kunst entwickelte und durch Erfahrung bewährte Grundsätze […]. Hat bey solchen Gesinnungen, die in ihren Schriften klar vor Augen liegen, ihr Wirken dennoch Undank und Widerstand erfahren, so ist dieß wohl das Schicksal alles Guten, das bey der Verderbtheit Eingang sucht, und durch feste Beharrlichketi doch endlich seine Widersacher überwindet."

305 Fernow: [Rezension] Winkelmann und sein Jahrhundert, Sp. 410.

306 Fernow: [Rezension] Winkelmann und sein Jahrhundert, Sp. 410.

307 W.K.F. [i. e. Johann Wolfgang Goethe/Johann Heinrich Meyer]: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst, sowie [Johann Wolfgang Goethe/Johann Heinrich Meyer:] Anmerkungen und Belege. Vgl. dazu auch Büttner: Der Streit.

308 Fernow: [Rez.] Winkelmann und sein Jahrhundert, Sp. 418.

309 Denn Fernows Anteil an Meyers Text blieb konsequent unthematisiert. Es nimmt sich daher etwas eigenartig aus, wenn Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung, S. 297, Fn. 8, es als Zeichen von Meyers „Anerkennung" der besonderen Kenntnisse Fernows begreift, dass „er die von ihm

Dass der nur am Rande am Sammelwerk beteiligte Fernow hier kurzfristig eine überraschend einflussreiche Position einnehmen kann, liegt an der spezifischen Zeitlichkeit, der von ihm gewählten Textsorte. Die Gattung der im 18. Jahrhundert prosperierenden Rezension ist ein gleichsam prototypisches Beispiel für einen Epitext: Unabhängig von seinem Entstehungszeitpunkt spricht dieser immer aus einer Position *ex post,* weil es ihn ohne ein vorgängiges Werk schon strukturell gar nicht geben kann;[310] und er spielt diesen Vorteil gegenüber dem Peritext häufig in ähnlicher Weise wie Fernows Rezension aus. Was man daran beobachten kann, sollte man in diesem Zusammenhang daher auch nicht allein *Autor*politik, sondern besser auch *Text*politik nennen, weil die Texte hier durch die spezifischen Handlungsmöglichkeiten, die sie eröffnen, bisweilen selbst als Akteure auftreten, die die Intentionen ihrer Urheber vielleicht so gut es geht, aber sicherlich sehr idiosynkratisch umsetzen. Autographe Epitexte haben die Autoren daher nur bedingt, die allographen ohnehin nicht in der Hand, und jeder epitextuelle Einsatz wird an der Veränderung jener Kontexte mitarbeiten, die bestimmen, in welcher Form die solcherart wiederum auf ihr paratextuelles Dasein zurückgeworfenen Urheber erscheinen werden.[311] Goethes Anstrengungen, eine ganz bestimmte Vorstellung jenes Kollektivs zu entwerfen, das auf die eine oder andere Art immer seinen Namen trägt, dürfen daher nicht isoliert betrachtet werden. Sie werden zugleich oder im Nachhinein von ganz unterschiedlichen Akteuren erwidert, gestützt und unterlaufen. Nicht nur Fernow, sondern auch außerhalb der W.K.F. stehende Akteure fordern diese Entwürfe durch ihre eigenen Inszenierungen heraus.

Das wird besonders deutlich, wenn man die Möglichkeit wahrnimmt, Kollektivität auch durch die Form des *collectif involontaire* zu erweitern. Gemeinschaftliche Handlungen müssen sich dann eben nicht auf willentliche Zusammenschlüsse oder gar geteilte Intentionen beschränken, man kann sie auch über die Rekonstruktion von Kollektivitätseffekten[312] beschreib- und sichtbar machen. So kann man etwa nachvollziehen, wie bestimmte (diskursive) Ereignisse, Dinge, Texte oder Figurationen durch die Beteiligung unterschiedlicher Akteure zustan-

[Fernow, D.E.] verfaßte ‚Bemerkung eines Freundes' als Exkurs in seinen eigenen *Entwurf* aufnahm."

310 Selbst wenn das Werk erst hinterher veröffentlicht oder geschrieben werden sollte, kann ein Text immer erst nach dem Erscheinen eines Werkes als Epitext fungieren; zuvor kann es ihn gegeben haben, aber nicht in dieser Funktion.

311 Es muss hier noch einmal betont werden, dass Autoren insbesondere durch peri- und epitextuelle Inszenierungen in Erscheinung treten. Sie sind im Literatursystem daher weniger eine biologische Tatsache als ein Textualitätseffekt.

312 In Analogie zu dem von Pierre Bourdieu ins Spiel gebrachten „Feldeffekt". Vgl. Bourdieu/Wacquant: Reflexive Anthropologie, S. 131: „Es mag gefährlich nach einer Tautologie klingen, aber ich kann nur sagen, daß man ein Feld als einen Raum verstehen kann, in dem ein Feldeffekt wirksam ist."

de kamen und sie so als gemeinschaftliche Anstrengung – als *Aggregation* – lesbar machen, ohne zugleich zu behaupten, dass sie auch aus geteilter Intention hervorgegangen sind.

Während beispielsweise Goethe um 1800 versucht, sich in mehreren Anläufen paratextuell ins Gravitationszentrum unterschiedlicher Kollektive zu setzen, verfolgt das zeitgleich zu den *Propyläen* erscheinende *Athenaeum* – gewiss ohne böse Absicht[313] – ein völlig anderes, zum Teil konfligierendes Programm.[314] In mehreren, unterschiedlich stark fiktional gebrochenen Kritiken wird Goethe gerade nicht als ‚être collectif', sondern als exemplarisches Individuum vorgeführt. So formuliert etwa der von Marcus verlesene „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken", der den Abschluss des *Gesprächs über die Poesie* bildet, anhand des schon damals prominenten Beispiels das methodische Programm der deutschen Philologie für die folgenden gut hundert Jahre: „[D]er Kenner aber, und wer zur Erkenntnis gelangen will, muß das Bestreben fühlen, den Dichter- selbst zu verstehen, d. h. die Geschichte seines Geistes, so weit dies möglich ist, zu ergründen."[315] An die Stelle des ‚gemeinschaftlichen Denkens und Wirkens'[316] rückt die Arbeit des individuellen Geists, des Genies. Ohne dass die *Propyläen* genannt werden, setzt sich der „Versuch über den verschiedenen Styl" in ein metatextuelles Verhältnis zu Goethes Zeitschrift sowie zum damit verbundenen Autorschaftsentwurf und gerät damit auch zu einem allographen Epitext, ohne als ein solcher geschrieben zu sein.[317]

Paratexte – seien sie autograph oder allograph – sprechen somit ebenso wenig wie die Texte, auf die sie sich beziehen lassen, nicht immer mit einer Stimme; sie können sich vervielfältigen, sich widersprechen und so eine Dynamik von Anschlussoptionen und Semantiken freisetzen. Zu beachten ist dabei insbesondere der zeitliche Index, der ihnen stets anhaftet. Denn die ein Buch eröffnenden Peritexte erzeugen die Erwartung eines noch unbekannten Textes und werden in imaginativer Präfiguration desselben gelesen. Vorworte und Einleitungen beziehen sich auf etwas, das dem Leser üblicherweise erst im Nachhinein bekannt wird – mit dem er aber dennoch rechnen kann. Indem Peritexte jedoch zugleich generisch reguliert sind und auch wesentliche Aspekte des Gattungsmäßigen ‚ihrer' Texte festlegen, folgen sie bestimmten, für die Leser erwartbaren Normen. Es gibt also eine Gleichzeitigkeit des Erzeugens von und Reagierens auf Erwartungen. Ähnlich, aber vielfältiger funktionieren Epitexte, die zwar stärker als sekundäre Formen erscheinen, gerade dadurch aber in der Lage sind, in einem Rückkopp-

313 Vgl. Wolf: Reinheit und Mischung.

314 Es muss hier übergangen werden, dass auch das *Athenaeum* ein ‚werkhaftes' Periodikum war, das unterschiedliche Formen von Kollektivität erprobt und verhandelt.

315 KFSA I.2, S. 340.

316 P I.1, S. VI.

317 Zum Konzept der Metatextualität vgl. Genette: Palimpseste, S. 13.

lungseffekt sowohl Texte und Kontexte als auch Peritexte zu beeinflussen. So macht etwa die Einführung der ‚Weimarischen Kunstfreunde' in der Vorrede des Winckelmann-Buchs erst nachträglich das ‚herausgegeben von Goethe ' als kollektivautorschaftliches Signet lesbar.

Solange die autonomietheoretische Annahme zutrifft, dass die paratextuelle Systemstelle für den Autor eines Werkes nur *eine* Position vorsieht, erfordert die Codierung des ‚Wir' immer zusätzlichen paratextuellen Aufwand. Allerdings kann selbst durch diese Anstrengungen das Prekäre, das dem Plural anhaftet, nur bedingt aufgehoben werden, denn es tritt das ‚Wir' im Text häufig deshalb wiederum als ‚Ich' in Erscheinung, weil es meist durch Epitexte nur eines Autors eingeführt wird. Diese Tendenz wird dadurch verstärkt, dass sich die vielen Hände, die potenziell am Schreibprozess beteiligt waren, mithin die multiplen Verfasserschaften, die sich auf produktiver Ebene ausmachen lassen, typographisch nicht adäquat repräsentierbar sind: Sie erscheinen stets als *eine* Schrift. Alle Markierungen von Vielheit, wie die textuelle oder typographische Auszeichnung der Sprecherwechsel, werden auf der Ebene des Werks selbst vorgenommen und bleiben so virtuell. Unabhängig von der Anzahl ihrer Urheber sprechen Texte damit stets mit nur einer Stimme. Durch diese mediale Disposition des gedruckten Buches wird ein Autorenkollektiv daher als Chimäre erscheinen müssen, die viele Hände, aber nur einen Mund hat.

5.8 Zeit des Entwurfs, Dauer des Werks

In diesem Zusammenhang sind es wiederum die *Propyläen*, die einen bemerkenswerten Weg erkunden, die Pluralität auf der Ebene der Verfasserschaft auch auf der Ebene des Werks und damit zugleich jener der Autorschaft sichtbar zu machen.[318] Sie tun dies in einem Text, auf den bereits die Anzeige von 1799 verwies, indem sie bemerkte, dass „man in dem vierten Stük wahrscheinlich einen kleinen Kunst-Roman in Briefen vorlegen [wird], der einen *Sammler* mit seiner Familie darstellt; wobei denn die verschiedenen Liebhabereien und Neigungen zur Sprache kommen, und von den verschiedensten Seiten dargestellt erscheinen".[319] In der Tat enthielt das zweite Stück des zweiten Bandes einen anonymen Text mit dem Titel *Der Sammler und die Seinigen*, und tatsächlich werden darin auch unterschiedliche Formen der Kunstliebhaberei thematisiert sowie ihre hyper-

318 Eher zaghaft weist Ghanbari: Kollaboratives Schreiben, S. 32, in einem ‚Ausblick' darauf hin, dass das „Konzept kollaborativen Schreibens […] von der Idee kollektiver Autorschaft abzugrenzen" sei. Sie übergeht dabei die gerade um 1800 viel wichtigere Unterscheidung von kollaborativer Arbeit und individueller Autorschaft.

319 Vgl. Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 514.

trophe, einseitige Ausprägung kritisiert. Was indes über die Ankündigung hinausgeht, ist die Darstellungsweise: Es wird nicht einfach von einem Erzähler die Familie eines Sammlers geschildert, sie ist es vielmehr selbst, als Kollektiv briefeschreibender Verfasser, die sich zur Darstellung bringt.[320]

Nimmt man die in Goethes Anzeige vorgenommene Gattungsbezeichnung ernst, versteht man mithin den Text als Brief*roman*,[321] dann kann man ihn, wie Norbert Christian Wolf das vorgeführt hat,[322] mit Gewinn als dialogische Sprachform lesen. Geht man aber mit Michail Bachtin davon aus, dass die verschiedenen Figurenreden im Roman „keineswegs als *primäre Darstellungsmittel*" erscheinen, sondern vielmehr selbst „zum *Gegenstand der künstlerischen Darstellung*" werden,[323] ergibt sich im Kontext des *Sammler* eine gewisse, nicht ganz unproblematische Unschärfe. Denn die „mit dem Autor durch besondere dialogische Beziehungen" verbundenen Figuren-Sprachen „werden mit allen ihren direkten Darstellungsmitteln hier zum Gegenstand der Darstellung, sie werden hier als Bilder von Sprachen gezeigt, als Bilder, die charakteristisch und typisch, begrenzt und zuweilen lächerlich sind".[324] Dass die Sprachen hier von dem zentralen Feldherrenhügel der handlungsmächtigen Autorschaft aus vorgeführt werden, um das Begrenzte und Lächerliche ihrer Individualität auszustellen, scheint zunächst mit dem zentralen Anliegen des Textes übereinzustimmen, das sich in der den achten Brief abschließenden schematischen Gegenüberstellung der Liebhabertypen dokumentiert. Eine solche Deutung zielt vor allem auf die Darstellung der Unzulänglichkeiten von Figuren durch eine (zumindest nicht auf derselben diegetischen Ebene liegenden) Instanz, mit der sich jedenfalls auch der Anspruch verbindet, selbst über diese Fehler erhaben zu sein. Die Anregungen aus der bisherigen Forschung aufgreifend und weiterführend, soll mit einem neuerlichen Blick auf die Entstehungsgeschichte des Textes eine etwas anders gelagerte Deutung versucht werden.

Beginnt man von hinten und nimmt textgenetisch den Ausgang vom Erstdruck, dann fällt zunächst die zurückhaltende Rahmung von *Der Sammler und die Seinigen* auf. Der Text endet mit der Wiedergabe von Julies Signatur und er beginnt mit dem Titel. Kein Autorname und keine (fiktive) Herausgeberfigur begleitet ihn, weshalb es unbestimmt bleibt, welcher Stimme die darauffolgende Überschrift „Erster Brief"[325] zuzurechnen ist. Diese Frage ist im Licht des in den vorherge-

320 Vgl. zur strukturellen Polyphonie des Textes auch Wolf: Vielstimmigkeit im Kontext.

321 Das stützt auch die Rede vom ‚kleinen Roman' in Schillers Brief an Goethe vom 20. Juni 1799 (SNA 30, S. 62). Zum Problem der Gattungsfrage vgl. auch Schulz: Die Wahrheit der Kunstwerke, bes. S. 22 f.

322 Vgl. Wolf: Vielstimmigkeit, S. 258 u.ö.

323 Bachtin: Wort im Roman, S. 185.

324 Bachtin: Wort im Roman, S. 188f.

325 P II.2, S. 26.

henden Abschnitten entfalteten Kontexts keine marginale. Die unterdeterminierte diegetische Einbettung des Textes ist bereits deshalb von nicht zu unterschätzender Bedeutung, weil gleich anschließend der erste (zumindest der erste mitgeteilte) Brief des fiktionalen Oheims einsetzt – bezeichnenderweise ebenfalls ungerahmt, ohne Datum, Adresse oder Anrede. Gerichtet ist diese erste Epistel an einen ungenannten Adressaten, wobei die Formulierungen zum Teil mehrere Empfänger nahelegen. Ab dem vierten Brief erst wird völlig klar, dass der Oheim an *die* Herausgeber der *Propyläen* im Plural schreibt:

> Sie haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie mir die ersten Stücke der Propyläen nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch manches im Manuscripte mitgetheilt, das mir, bey mehrerer Breite, Ihre Absichten deutlicher, so wie die Wirkung lebhafter macht.[326]

Dass damit keine realen, sondern nur fiktionale Herausgeber angesprochen sind, wird freilich nicht explizit gemacht, wenn es auch bereits durch das Titelblatt der realen Zeitschrift nahegelegt wird, das nur einen Herausgeber nennt, der sich zudem statt mit der untypischen Editorenrolle viel eher mit seinem besonders distinguierten Autornamen adressieren ließe. Doch auch diese Diskrepanz muss von den Lesern ebenso in einer Hermeneutik des Textes erschlossen werden wie jene Unterschiede des Stils, der poetischen Anlage der einzelnen Briefe etc. Auch wenn man damit nicht grundsätzlich von einer solchen Auffassung durch historische Leser ausgehen darf, scheint es mir wichtig, an dieser Stelle noch einmal festzuhalten, dass beide, Oheim und Herausgeber, in gleicher Weise fiktionale Figuren desselben Textes sind und auch auf derselben diegetischen Ebene liegen.[327] Rechnet man nämlich die spärlichen Paratexte des Titels und der Überschrift ab,[328] dann besteht der *Sammler* ausschließlich aus Figurenrede. Damit weist der Text nachdrücklich auf das von Bachtin thematisierte Problem hin, dass fiktionale Figuren – und die Fiktionalität des *Sammler* wird selbst für Leser erkennbar gewesen sein, denen die Rede vom „Kunst-Roman" in der Anzeige unbekannt war – nicht

326 P II.2, S. 54.

327 Nach Wolf: Vielstimmigkeit, S. 258, „schreibt der fiktionale Oheim an die Herausgeber der *Propyläen*". Indem hier nur die Fiktionalität eines Korrespondenzpartners betont wird, noch dazu die ohnehin offensichtlichere, scheinen hier zwei unterschiedliche Realitätsebenen konfrontiert.

328 Konsequenterweise muss man darunter auch den fehlenden Autornamen als betonte Leerstelle rechnen. Vgl. auch Ehrmann: „unser gemeinschaftliches Werk", bes. S. 34 f. Es wird freilich durch die Briefzählung eine weitere Instanz nahegelegt, auf die diese Ordnung und die Publikation insgesamt zurückzuführen ist. Doch muss es sich dabei nicht um eine fiktionale Erzählinstanz handeln, denn es wird hier offensichtlich mit der zeitschriftentypischen Akteurspluralität gespielt, die Funktionäre wie den Redaktor kennt.

selbst sprechen können: „Der Autor stellt diese Sprache dar", meint Bachtin,[329] und es wird auch hier nicht anders gewesen sein. Doch erscheint der Autor[330] dieses Textes hier selbst als Figur, was insbesondere die Außengrenze des Werks, seine Paratexte verunsichert. Denn gewiss sind die Briefe von einem fiktionalen Oheim abgeschickt worden, es ist aber fraglich, wer sie empfangen und gesammelt, wer sie mit Kapitelüberschriften und einem Titel versehen hat – die realen oder die fiktionalen Herausgeber. Wenn alle diese editorischen Tätigkeiten auf die fiktionalen Herausgeber zurückzuführen sind, dann werden die Überschriften und der vermeintliche Werk-Titel zwar eine diegetische Ebene über den Briefen liegen, aber nichtsdestoweniger Teil desselben fiktionalen Textes sein.[331] Für die folgenden Ausführungen werde ich von dieser Lesart ausgehen.[332] Es lässt sich dann in dem gesamten Text keine eigentliche ‚Autorstimme' finden,[333] er ist vielmehr aus einer Polyphonie von unterschiedlichen Figurenreden aufgebaut.[334]

329 Bachtin: Wort im Roman, S. 187.

330 Zum Problem des Singulars siehe die folgenden Ausführungen in diesem Kapitel.

331 Übergeht man wie Asman: Kunstkammer als Kommunikationsspiel, S. 142, diese Differenzierung, stellt sich freilich eine viel einfachere Lesart ein: „Da Goethe selbst der Herausgeber dieser Zeitschrift ist, fallen mit diesem Kunstgriff Sammler, Erzähler Briefschreiber, Herausgeber und Adressat zusammen." Dagegen auch Buschmeier: Poesie und Philologie, S. 233.

332 Ich richte mich damit gegen die geläufige und schon von Goethes *Ausgabe letzter Hand* nahegelegte Lesart, die den *Sammler* im Wesentlichen als kunsttheoretischen Text versteht. Burgard: Idioms of Uncertainty, versteht den Text immerhin als Essay, der nicht eindeutig, sondern erst zu interpretieren ist. Zur Lesart als ‚Roman' vgl. Wolf: Vielstimmigkeit. Die jüngste Untersuchung von Goebel: Der verhängte Vater, unterläuft diese Tendenz wiederum, indem er das Abschlusstableau mit Goethes theoretischen Schriften kurzschließt.

333 Das heißt nicht, dass ihn nicht manche dennoch sprechen hören. So nimmt Schmitt: Schönheit, S. 49, eine Paraphrase des ersten Disputs zwischen dem Oheim und dem Archäologen im fünften Brief als Äußerung Goethes. Auch Friedmar Apel meint: „Was den erzählerischen Aspekt des Textes betrifft, so ist die Darstellung deutlich autobiographisch gefärbt, und was über Kunstwerke erwähnt wird, läßt sich in jedem Punkt auf Erfahrungen Goethes zurückführen." (FGA I, 18, S. 1287) Das muss freilich den Beweis schuldig bleiben. Angeregt werden solche Lesarten gewiss durch Selbstaussagen Goethes. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt etwa schreibt er, der *Sammler* werde „Ihnen gewiß einiges Vergnügen machen, um so mehr, da Sie die Individuen kennen, von denen sich dieses wunderliche Werkchen herschreibt" (WA IV, 14, S. 98). Als „Parodie" Hirts wird der Charakteristiker von Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung, S. 217, gelesen.

334 Das soll hier aber gerade nicht dazu verleiten, wie Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung, S. 235, den „vielstimmige[n] Text des *Sammlers* als Zusammenführung der verschiedenen ästhetischen Ansätze und Positionen" zu deuten. Eine Position, von der aus eine solche (autoritative) Vermittlung durchgeführt werden könnte, lässt sich nicht ausmachen.

Es wird unter diesen Voraussetzungen auch möglich, den sonst vielfach als ‚Aufsatz'[335] oder ‚Essay'[336] bezeichneten Text konsequent als einen fiktionalen zu lesen, der gerade „keine *singuläre* ästhetische ‚Wahrheit'" verkündet.[337] Damit verknüpft sich wiederum die Frage nach dem hier bloß faktualen Paratext der Gattung: Ist der *Sammler* ein kunsttheoretischer Text, dann wird man mit einigem Recht auch einen propositionalen Gehalt[338] vermuten und erwarten dürfen; handelt es sich um einen fiktionalen Text, dessen Figuren lediglich innerdiegetisch auch ästhetische Fragestellungen verhandeln, dann wird diese Frage komplizierter.[339] Es kann daher kaum überraschen, dass die Forschung häufig die *lectio difficilior* oder jedenfalls eine Festlegung vermieden und den generisch neutralen Begriff der ‚Schrift' favorisiert hat.[340] Das ist auch einer bestimmten, schon von Goethe selbst initiierten Textpolitik geschuldet. Denn während der Erstdruck der *Propyläen* die Gattungszugehörigkeit noch in der Schwebe hält, legt bereits Goethes ab 1817 bei Cotta erschienene Werkausgabe die Zugehörigkeit zu den ästhetischen Schriften nahe.[341] Im zwanzigsten Band erschien dort der Text nach *Rameaus*

335 Durchgängig spricht etwa der einleitende Abriss zu Entstehungsgeschichte von *Der Sammler und die Seinigen* in der Schiller-Nationalausgabe, die das Schema abdruckt, von einem „Aufsatz" (SNA 21, S. 347 f.). Auch der 19. Band der Berliner Ausgabe reiht den Text unter die „Aufsätze zur bildenden Kunst 1772–1808" ein (vgl. Goethe: Berliner Ausgabe. Bd. 19). Friedmar Apel charakterisiert im Kommentar der Frankfurter Ausgabe den Text als einen doppelgesichtigen: „In der Tat handelt es sich auf der einen Seite um eine novellistische Gestaltung der Sphäre des Sammlers, auf der anderen um eine lehrhafte klassizistische Streitschrift." (FGA I, 18, S. 1286) Schiller selbst schreibt am 12. Oktober 1799 an Cotta: „Auch schreiben Sie mir doch beiläufig, ob es sich mit dem Absatz der Propylaeen nicht gebeßert hat, da das vierte Stück einen so vortreflichen Aufsatz von Göthen enthält." (SNA 30, S. 104) Dagegen sprach er am 5. Juli 1799 von einem „kleinen, auf Kunst sich beziehenden Roman von Göthe" (an Cotta, SNA 30, S. 66). Zu einigen Aspekten programmatischer Gattungsmischung vgl. Gesse: „Genera mixta", zur programmatischen Läuterung der Gattungen Wolf: Reinheit und Mischung.

336 Vgl. dazu Burgard: Idioms of Uncertainty, bes. S. 101–105. Zur Gestalt immer noch Adorno: Der Essay als Form; vgl. auch Wild: [Art.] Essay.

337 So Wolf: Vielstimmigkeit, S. 275. Auch Müller: [Art.] Der Sammler und die Seinigen, S. 358, betont, dass der Text „nicht nur als ästhetische Programmschrift" gelesen werden sollte.

338 Grave: Einblicke in das „Ganze", S. 259–262, weist darauf hin, dass es dadurch aber nicht zu einer ‚Bekehrung' und Vollendung der ästhetischen Erziehung kommt.

339 Die Unbestimmtheit, die sich nicht zuletzt aus der schiefen Passung von Schema und Charakteren ergibt, betont auch Schiller in seinem Brief an Goethe vom 20. Juni 1799: „Die Aufführung der Charactere und Kunstrepräsentanten hat dadurch noch sehr gewonnen, daß unter den Besuchfratzen keine in das Fachwerk paßt, welches nachher aufgestellt wird. Nicht zu erwähnen, daß der kleine Roman dadurch – poetisch – an Reichthum und Wahrheit gewinnt, so wird auch dadurch philosophisch der ganze Kreis vollendet, welcher in den drei Klaßen des Falschen, des Unvollkommenen und des Vollkommenen enthalten ist" (SNA 30, S. 62).

340 Vgl. exemplarisch Pfotenhauer: Würdige Anmut, S. 157.

341 Blondeau: Goethes Novelle *Der Sammler und die Seinigen*, S. 19, will den Text nicht als Formulierung einer ‚ästhetischen Doktrin' lesen, sondern „als offenes System". Sie macht indes eine

Neffe, *Diderots Versuch über die Mahlerei* und dem Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*.[342] Im 38. Band der *Ausgabe letzter Hand* steht er unter weiteren *Propyläen*-Beiträgen.[343] Die dem ‚letzten Willen' Goethes verpflichtete Weimarer Ausgabe schließt daran an und betont die Tendenz noch, indem sie den *Sammler* in Band 47 aufnimmt, der „Schriften zur Kunst 1788–1800" enthalten soll.[344] Nimmt man den Text dagegen als einen fiktionalen, wie das Wolf zuletzt vorgeschlagen hat, dann wird er auch abseits der spannungsreichen Frage nach seinem direkten oder vermittelten propositionalen Gehalt lesbar.

Es werden dann nämlich die Position unterschiedlicher Figuren sichtbar,[345] die nach Bachtin je eigene „Stile und Weltanschauungen" haben.[346] Jede hat ihre Individualität und die ihr zugehörige Sprache: „Der Autor stellt diese Sprache dar, führt ein Gespräch mit ihr, dieses Gespräch wird in das Innere des Bildes der Sprache integriert, dialogisiert dieses Bild von innen her."[347] Die für das Folgende entscheidende Anregung dieses Zitats soll nicht die Einschreibung des Autors in die Figuren, jene ‚innere Dialogizität' darstellen, die Bachtin hier deutlich thematisiert, sondern vielmehr dasjenige, was er stillschweigend voraussetzt: den individuellen Urheber der vielen Stimmen.[348] Denn der Autor im Singular mag zwar beim Schreiben in einen Dialog treten, sein Gesprächspartner ist indes eine Figur, die er selbst (wie Bachtin nahelegt: planvoll) erschaffen hat. Das lenkt den Blick unmittelbar auf die Frage danach, wer die Figuren erschaffen hat, die dieses ‚Familiengemälde' entfalten, und wer ihnen ihre besonderen Stimmen verliehen hat.

---

deutlich identifizierbare „klassizistische Ästhetik" aus, für die ausgerechnet der „Philosoph der Novelle" stehe. Dagegen suggeriere der „Eingriff des Charakteristikers […] die Öffnung des klassizistischen Geschmackskanons für das andere des Idealschönen" (ebd., S. 22).

342 Vgl. Goethe: Goethe's Werke. 20. Bd., unpag. Inhaltverzeichnis.

343 Vgl. AlH 38. Er kommt nach der *Einleitung in die Propyläen* und *Ueber Laokoon,* aber noch vor *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* zu stehen. Es folgen die Fragmente *Ueber Italien,* ein Text über *Ältere Gemälde, Venedig 1791* sowie *Don Ciccio* und *Neueste Italiänische Literatur*.

344 WA I, 47, S. III.

345 Vgl. auch Goethe an Meyer, 27.11.1798, WA IV, 13, S. 320: „Es giebt einen tüchtigen Beytrag zu den Propyläen. Es heißt: Der Kunstsammler und ist ein kleines Familiengemählde in Briefen, und hat zur Absicht die verschiedenen Richtungen welche Künstler und Liebhaber nehmen können, wenn sie nicht aufs Ganze der Kunst ausgehen, sondern sich an einzelne Theile halten, auf eine heitere Weise darzustellen. Es kommt bey dieser Gelegenheit gar manches zur Sprache und ich wünsche daß Ihnen die Arbeit Vergnügen machen könne."

346 Bachtin: Wort im Roman, S. 187.

347 Bachtin: Wort im Roman, S. 187.

348 Wenn Bachtin einräumt: „Der Autor (als Schöpfer des Romanganzen) ist in keiner der Sprachebenen zu finden: Er befindet sich in dem Organisationszentrum der Überschneidung von Ebenen" (Bachtin: Wort im Roman, S. 191), dann scheint mir darin die Betonung der Intentionalität, des handlungsmächtigen Vorführens unterschiedlicher Stimmen von einem zentralen Ort aus, kaum gemildert.

Betrachtet man die leider nur sehr sporadisch dokumentierten Hinweise auf den Entstehungsprozess des *Sammlers*, dann wird man nicht einfach davon sprechen können, dass er Goethes Autorschaft zuzurechnen ist – jedenfalls nicht mit der gleichen Entschiedenheit, die aus der selbstsicheren Aufnahme des Textes in seine Werkausgaben spricht. Die Problematik wird bereits in der ersten Erwähnung des Textes deutlich. Goethe selbst schrieb am 24. November 1798 an Schiller: „*Mein* Familiengemählde der Kunstfreunde und Sammler geht recht gut vorwärts."[349] Doch bereits im folgenden Satz ergänzt er: „Dienstag Abend haben *wir* den Grund dazu gelegt und es wäre wirklich lustig genug wenn ich nächsten Dienstag damit aufwarten könnte."[350] Im Widerstreit von *ich* und *wir* lassen sich bereits in dieser ersten brieflichen Erwähnung zwei unterschiedliche Ebenen ausmachen: Das einleitende Possessivpronomen verweist auf den individuellen autorschaftlichen *claim*, während das „wir" des folgenden Satzes die Ebene der Verfasserschaft adressiert. Sie scheinen einander zu widersprechen und dennoch stehen sie offenbar unproblematisch nebeneinander, als demonstrativer Ausdruck einer den Diskurs um 1800 nur subkutan prägenden Diskrepanz zwischen produktiver und repräsentativer Ebene. Was in dieser ersten Anlage des Textes grundgelegt ist, wird sich auch später nicht entscheidend ändern.

Gewiss scheint es nicht völlig unberechtigt, wenn Goethe Anspruch auf den Text erhebt. Immerhin hat er, seinen Selbstaussagen und auch dem dokumentierten Material zufolge, die Ausführung des Textes übernommen, was er nur drei Tage nach seinem Brief an Schiller auch gegenüber Meyer bemerkt: „Heute vor 8 Tagen kam mit Schillern etwas zur Sprache, das *wir* in einigen Abenden durcharbeiteten und zu einer kleinen Composition schematisirten. *Ich* fing gleich an, auszuführen und bringe es wahrscheinlich diese Woche zu stande."[351] In diesem Brief wird indes mehr als nur die Arbeitsteilung bei der Verfertigung eines bestimmten Textes thematisiert. Denn im Kontext der von Goethe seit 1786 neugewonnenen ästhetischen Überzeugungen und vor allem Methodiken erhält die Passage höchste Signifikanz. In dem bekannten, während Meyers zweitem Italienaufenthalt für die Beschreibung und Klassifizierung von Kunstwerken[352] entwickelten Rubrikenschema[353] findet sich dieselbe Arbeitsteilung, symbolisch aber gerade anders gewendet. Dort finden sich ‚Erfindung' und ‚Anordnung' an den ersten Stellen, während ‚Ausdruck', ‚Zeichnung', ‚Colorit' usw. erst darauf folgen.[354] Das ursprüng-

349 WA IV, 13, S. 317, Hervorhebung D. E.

350 WA IV, 13, S. 317, Hervorhebung D. E.

351 Goethe an Meyer, 27.11.1798, WA IV, 13, S. 320, Hervorhebung D. E.

352 Zu den hohen Ansprüchen, mit denen die Geschichte der Kunst sich verband, vgl. auch Meyer: Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst, und dazu Ehrmann: Ordnen und lenken.

353 Zum Rubrikenschema und dem insbesondere von Meyer angewandten tabellarischen Verfahren vgl. Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 86–141, und Dönike: „Antike Kunstwerke".

354 Meyer wendet die Kategorien auch auf seine kunsthistorische Darstellung *Rafaels Werke beson-*

lich an handwerklichen Fertigkeiten orientierte Beschreibungsraster wird hier am rhetorischen Modell neu ausgerichtet: „Auf die antike Rhetorik geht der ideelle Primat von inventio und dispositio zurück, während alle anderen Rubriken, vom Kolorit bis zur Gewändergestaltung, nur noch die Ausführung, die elocutio, einer ideellen Gesamtkonzeption bezeichnen.“[355] Damit ist aber das, womit Goethe im Brief an Meyer seinen autorschaftlichen Anspruch gründet, jener Teil der Arbeit am Kunstwerk, der am ehesten delegiert werden kann.[356] Wenn also Goethe die Ausführung übernommen, Schiller aber am Durcharbeiten des Stoffes und am Schematisieren der Komposition beteiligt war, dann ist gerade der entscheidende Teil des Werks gemeinschaftlich entstanden.

Es ist vor diesem Hintergrund interessant, wie unsicher Goethes autorschaftliche Rolle im Folgenden erscheint. So berichtet er Schiller am 27. April 1799 von den Fortschritten und inszeniert dabei auch sein Verhältnis zum *Sammler* als eines der (göttlichen) Vaterschaft: „Am nächsten Propyläenstück fängt man schon an zu drucken und ich schicke die erste Hälfte des Sammlers schon unter die Presse indem sich die zweyte noch im limbo patrum befindet.“[357] Gleich anschließend aber wird deutlich, dass es mehr als einen Vater zu geben scheint. Immerhin hoffe Goethe, auch die fehlende Hälfte, „wenn wir nur einmal wieder zusammen sind, bald ans Tageslicht zu fördern. Ich habe eine Tournüre ausgedacht durch die wir am leichtesten und sichersten aus dem Handel kommen.“[358] Wieder wird Schillers entscheidender Anteil betont, der in der Zusammenkunft und im Gespräch wirksam werden soll, ohne sich zugleich auch schriftlich zu dokumentieren.

Es ist auffällig, dass Goethe bei all der konzeptionellen Einflussnahme Schillers, die vor dem theoretischen Hintergrund des Rubrikenschemas sogar als entscheidend betrachtet werden muss, selbst konsequent als Autor agiert. Möglicherweise zeigt sich in diesem Changieren wiederum die unhintergehbare Dominanz des Paradigmas individueller Autorschaft am Werk. Denn während für die bildende Kunst Erfindung und Anordnung den höchsten Rang beanspruchen können, scheint Goethe für den Bereich der Literatur jene in Kapitel vier ausführlicher dargestellte genieästhetische Inszenierungsweise auch selbst internalisiert zu haben,

---

ders im Vatikan an; siehe P I.2, S. 99–163. Die vollständige Liste und ihre Herleitung findet sich auch bei Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 93.

355 Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 93.

356 Vgl. wiederum Meyer: Rafaels Werke, P I.2, S. 99: „Die Gabe der Erfindung hat kein neuerer Künstler in dem Grade besessen, wie Rafael, keiner so glücklich, wie er, jeden Gegenstand von der besten und treffendsten Seite aufzufassen und darzustellen gewußt.“ Die Erfindung sei der Aspekt, der Raffaels Werke ‚kanonisch' gemacht habe (P I.2, S. 101), weshalb auch seine Skizzen und Entwürfe entscheidend seine, während die Ausführung bei aller Fertigkeit des Meisters auch an einen Schüler delegiert werden kann.

357 WA IV, 14, S. 71.

358 WA IV, 14, S. 71.

die *inventio* und *dispositio* ausblendet, um gleich eine eruptive *elocutio* an den Anfang des Werks zu stellen. So berichtet er noch am 7. Mai 1799 an Meyer, unter Verwendung eines bezeichnenden Possessivpronomens: „*meine* Sammlers Briefe formiren sich nach und nach.“[359] Die auch von Goethe sonst häufig dem Handwerk[360] zugerechnete *elocutio* wird darin zur Geste der Appropriation.

Nur wenige Tage später folgt eine briefliche „Klage“,[361] die vor dem Hintergrund der zuvor eingeräumten wichtigen Mitarbeit Schillers durchaus verwunderlich scheinen könnte: „Von Schillern hoffe ich lieber gar nichts. Er ist herrlich, in so fern von Erfindung und Durcharbeitung des Plans, von Aussichten nach allen Richtungen die Rede ist, und ich habe schon wieder diesmal, mit seiner Beyhülfe, zwey bis drey wichtige Grundlagen gelegt; aber Beystand zu einem bestimmten Zwecke muß man von ihm nicht erwarten.“[362] Manfred Beetz hat in seinem Kommentar zu diesem Brief den Grund ganz eindeutig in Schillers „zurückhaltende[r] Mitwirkung an den *Propyläen*“ ausgemacht[363] und Dirk Kemper sieht Goethe sogar von Schillers Beschränkung auf die Rolle des „indirekt auf das Unternehmen einwirkenden Diskussionspartners […] enttäuscht“.[364] Beide übergehen dabei völlig, dass das Entscheidende an Schillers Mitarbeit in der Diskussion und der Schematisierung lag. Gerrit Brüning hat daher vorsichtig zwar, aber immerhin dagegengehalten, dass „der Grund für die Klage nicht ohne weiteres einzusehen“ sei.[365] Doch auch Brüning übergeht dabei die Fortsetzung der zitierten Stelle, die ziemlich deutlich macht, dass es – wenn überhaupt – nur zum geringsten Teil um Schillers Mitwirkung an den *Propyläen* geht. Sie lautet: „Beystand zu einem bestimmten Zwecke muß man von ihm nicht erwarten und in dem gegenwärtigen Fall ist mirs gar nicht bang, alles steht von innen und von außen so, daß wir, nach dem Ausdruck unseres Freundes Cotta gar wohl hoffen können die Anstalt zu gründen.“[366] Bei der Anstalt, von der hier Rede ist, scheint es sich um den Plan zu einer „anzulegende[n] Academie“ (womöglich bereits mit Blick auf den von Meyer in seinem Aufsatz *Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste* unter-

359 WA IV, 14, S. 81, Hervorheb. D. E.

360 Vgl. etwa die Invektive gegen die ‚rein mechanischen Arbeiter‘ in *Kunst und Handwerk* (WA I, 47, S. 59). Gewiss ist das Handwerk nicht unerreichbar weit von der Kunst entfernt, wie Goethe und Schiller in ihren gemeinsamen Überlegungen zum Dilettantismus festhalten: „Vom Handwerk kann man sich Kunst erheben. / Vom Pfuschen nie“ (WA I, 47, S. 325).

361 So der Kommentar von Manfred Beetz in MA 8.2, S. 24.

362 Goethe an Meyer, 10.5.99, WA IV, 14, S. 86. Vgl. dazu auch Gerrit Brüning: Glückliches Ereignis, S. 371–373.

363 So in seinen den Briefwechsel insgesamt charakterisierenden Bemerkungen Manfred Beetz: Einführung. In: MA 8.2, S. 7–34. hier S. 30.

364 Kemper: [Art.] Propyläen, S. 321.

365 Brüning: Glückliches Ereignis, S. 372.

366 WA IV, 14, S. 86.

nommenen Reformierungsversuch) zu handeln,[367] der laut Goethes Tagebucheintrag vom dritten Mai 1799 nach einer gemeinsamen Spazierfahrt mit Schiller nebst anderen Gegenständen bei „Tische" besprochen wurde.[368] Noch am selben Tag wurde in ähnlich ungezwungen-geselliger Situation, diesmal zuhause bei Schiller, auch das „Dilettantenschema" vorgenommen. Deutlich wird daraus erneut, dass nicht die Ausführung, sondern das Planen und Schematisieren als Schillers wichtiger Beitrag verstanden werden muss. Deshalb ist es ein bezeichnendes Missverständnis, wenn Brüning aus der „Tatsache, dass Goethe den *Sammler* allein ausführte, […] auf einen überwiegenden goetheschen Anteil auch am Schema" schließt.[369] Denn die Ausführung des Textes steht in diesem Arbeitsverhältnis nicht mehr in einem Derivationsverhältnis genieästhetischer Prägung: Das Schematisieren gehört dem völlig anders funktionierenden Bereich der *inventio* und *dispositio* zu, die auch in Goethes zeitnahen Briefen bereits eine diskontinuierliche Tätigkeit darstellen.

Die Pläne können einzeln oder gemeinsam entworfen, auch erweitert oder eingeschränkt und selbst nach längerer Zeit zur Revision hervorgeholt werden. Ob, wann und nicht zuletzt von wem sie ausgeführt wird, spielt für die Arbeit des Entwurfs offenbar eine untergeordnete Rolle. So schreibt er etwa am 14. Juli 1797 nach Italien an Meyer:

> Sie haben durch Anschauung und Betrachtung ein unendliches Feld kennen gelernt und ich habe indessen, von meiner Seite, durch Nachdenken und Gespräch über Theorie und Methode mich weiter auszubilden nicht versäumt; so daß wir nun entweder unmittelbar mit unsern Arbeiten zusammen treffen, oder uns wenigstens sehr leicht werden erklären und vereinigen können.[370]

Beide entwerfen für sich und voneinander getrennt, sollen diese Vorarbeiten aber noch nachträglich zusammenfügen können. Aufschlussreich für diesen Wechsel von der mündlichen Disposition zur schriftlichen Ausarbeitung, die sich exemplarisch an der Kollaboration mit Schiller ablesen lässt, ist auch die anschließende Liste der gleichzeitigen, einander ablösenden oder sich überschneidenden Praktiken des Beobachtens und Sammelns, des Memorierens, Arrangierens und Schreibens. Dem kränkelnden Freund rät er nämlich:

367 Vgl. Meyers Aufsatz, der in vier Folgen in P II.2, P III.1 und P III.2 zuerst erschienen ist. Er zählt zu den am besten rezipierten und gewiss zu den praktisch folgenreichsten Beiträgen des kurzlebigen Journals. Vgl. auch Büttner: Die Weimarischen Kunstfreunde.

368 GTb 2.1, S. 295. Am Tag davor gab es Unterredungen mit Meyer und Schiller, wo möglicherweise auch die Frage der Akademie behandelt wurde. Vgl. ebd.

369 Brüning: Glückliches Ereignis, S. 373.

370 WA IV, 12, S. 188 f.

> Sorgen Sie vor allen Dingen für Ihre Gesundheit in der vaterländischen Luft, und strengen sich, besonders durch Schreiben, ja nicht an, disponiren Sie sich Ihr Schema im ganzen, und rangiren die Schätze Ihrer Collectaneen und Ihres Gedächtnisses, warten Sie alsdann bis wir wieder zusammen kommen, da Sie die Bequemlichkeit des dictirens haben werden, indem ich den Schreiber des gegenwärtigen mitbringe, wodurch das mechanische der Arbeit, welches für eine nicht ganz gesunde Person drückend ist, sehr erleichtert ja gewissermaßen weggehoben wird.[371]

Mit dem Schreiber tritt hier nicht nur ein neuer Akteur in den Kreis der Kollaborateure ein, er verändert auch die folgenden Möglichkeiten der gemeinsamen Arbeit. Denn indem nun die offene Form der losen Blätter, Notizen und Gedanken in eine lineare Folge gebracht und diktierend auch formuliert, mithin reformiert und konkretisiert wird, was zuvor unbestimmt, zum Teil sogar nur bildlich[372] oder gedanklich aufbewahrt wurde, wird es handhabbar.

Als Beispiel bietet sich der in jüngerer Zeit vermehrt thematisierte Gemeinschaftstext *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* an, dessen bis weit vor die *Propyläen*-Zeit zurückreichende Entstehungsgeschichte die Blickrichtung angeben könnte, aus der auch die den *Sammler* prägenden Kollaborationen zu betrachten sind. Bereits nachdem sie sich 1786 in Rom kennengelernt hatten, fanden Goethe und Meyer während ihres gemeinsamen Aufenthalts in Italien vielfach Gelegenheit, die konkreten fördernden und hemmenden Auswirkungen der Gegenstandswahl an unzähligen herausragenden Beispielen aus allen Kunstgattungen und -epochen zu studieren. Zwar finden sich gelegentlich bereits in Goethes Briefen aus Rom dahingehende Überlegungen, doch konkretisierte sich erst seit Meyers 1795 begonnener zweiten Reise nach Italien dieses Interesse zu einer zielgerichteten Materialsammlung. Im Sommer 1796 war Meyer aus Rom nach Florenz zurückgekehrt und wartete dort mehrere Monate lang vergeblich auf den angekündigten Reisegenossen Goethe. Dessen Abreise verzögerte sich aufgrund von ministeriellen Verpflichtungen so lange, bis seine Reise wegen der Unsicherheiten im Gefolge der Napoleonischen Feldzüge nicht mehr bis nach Italien führen konnte, sondern bereits in Stäfa am Zürichsee endete, wo er im Herbst 1797 mit Meyer zusammentraf. Gemeinsam diskutierten sie dort über die vielfältigen ästhetischen und kunsthistorischen Fragen, die das von Meyer gesammelte Material aufwarf. Besonders intensiv scheint die Auseinandersetzung mit der Gegenstandsproblematik gewesen zu sein, die sie zur Niederschrift erster Gliederungsentwürfe zu einem größeren Aufsatz anregte. Dass Meyers italienische ‚Kollektaneen' überhaupt so viele Beispiele zu dieser Frage enthielten, ist nicht zuletzt einer vorange-

371 WAIV, 12, S. 190 f.

372 Vgl. die vielen ‚Bildzitate' und Skizzen in Meyers italienischen Aufzeichnungen, die das GSA Weimar in Faszikel gebunden aufbewahrt.

gangenen Diskussion zwischen Goethe und Schiller geschuldet, die bereits ein Jahr zuvor stattfand. Nachdem sich Goethe am 12. September 1796 zu einem Gespräch mit Schiller getroffen hatte,[373] schrieb er am 15. September an Meyer nach Florenz:

> Wir sind diese Tage über die Wahl des Gegenstandes bey Kunstwerken sehr im Gespräch gewesen, sammeln Sie doch ja auch auf diesen Punkt, es ist, der erste und der letzte, und da man die ganze Materie nicht dogmatisch sondern kritisch behandeln könnte, da man überall glückliche und unglückliche Beyspiele könnte reden lassen, so wäre es eine recht schöne Gelegenheit in und mit dieser Frage so viele andere zur Sprache zu bringen.[374]

Und er setzte hinzu: „Versäumen Sie nicht mir manchmal auch eine recht ausführliche Beschreibung eines wichtigen Kunstwerks nach unserm beliebten Schema zu überschicken."[375] Der Sammlungsauftrag ergeht beiläufig und mit wenig mehr Gewicht als die nachgeschobene Bitte um weitere Kunstbeschreibungen nach dem Rubrikenschema. Insgesamt zeugt die äußerst konzise briefliche Charakterisierung des Themenbereichs bereits von der Erwartung, dass Meyer wissen würde, welches Problem damit angesprochen ist. Man kann davon ausgehen, dass diese Frage offenbar schon zuvor gelegentlich thematisiert worden war. Tatsächlich antwortet Meyer umgehend nach Erhalt des goetheschen Briefes mit der ersten Formulierung jener „allgemeine[n] Regel", der in der späteren Abhandlung zentrale Bedeutung zukommen wird. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt nimmt er an, dass solche Gegenstände für die bildende Kunst am passendsten sind, die sich allein visuell auffassen lassen. Daran anschließend entwirft Meyer bereits das auf der Forderung nach Medienadäquatheit beruhende Grundgerüst des späteren *Propyläen*-Aufsatzes, das aufgrund seiner Bedeutung für den Entstehungszusammenhang hier ausführlich mitgeteilt werden soll:

> Über die Wahl des Gegenstandes bey Kunstwerken ist es wohl schwer, sich so kurz zu fassen, als es der Raum eines Briefes, der noch nebenbey andere Dinge enthält, verstattet, und wir werden dieses Capitel wohl bis dahin sparen müssen, wenn wir uns wieder mündlich einander mittheilen können. Indessen glaube ich, daß man als allgemeine Regel annehmen kann: je vollständiger sich eine Handlung durch den Sinn des Gesichts begreifen, fassen lässt, je besser paßt sie für die bildenden Künste. Daher sind die Madonnen, Heiligen Familien p. so angenehme Gegenstände, weil die Kunst die stummen Gefühle der Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind rein und

373 Vgl. GTb II.1, S. 79.
374 WA IV, 11, S. 207.
375 WA IV, 11, S. 207.

> vollständig ausdrücken kann; wo es hingegen auf geäußerte Gesinnungen, auf Sentenzen und dergleichen ankömmt, das kann nicht gebildet werden. So wäre es zum Beyspiel kein vernünftig Vornehmen, den Streit des Ajax und des Ulysses um die Waffen des Achilles zu mahlen, weil die Ursache, warum Ulysses gesieget, nie ganz deutlich gemacht werden kann. Die schönste Rede, welche der alte Nestor in der Versammlung der Griechen hält, läßt sich nicht mahlen, aber in der Ilias da thut sie Wirkung. […] Es lassen sich unterdessen bey diesen Sachen unendlich viele Ausdehnungen, Einschränkungen, Bedingnisse p. machen. Übrigens scheint mir, daß die Alten weise und bescheiden zu Werke gegangen, und ich habe eine Menge Gegenstände, die ihre Kunst behandelt hat, durch- und übergedacht und glaube, daß sie der oben angegebenen Regel fast durchaus gefolgt sind.
>
> Die tragischen Gegenstände leiden eine Ausnahme. Man kann oder könnte sagen: das Leiden des Laokoons wird und kann nicht ganz durch den Sinn des Auges begriffen werden, es hat ja der Künstler selbst in dem Ausdruck der Gesichter das Angstgeschrey der Söhne, die Todesnoth, das Seufzen und Ächzen in alle Figuren gelegt. Ich werde aber sagen, daß alle weisen Künstler zwar rühren, aber nicht Entsetzen erregen wollen und daß es gut für die Kunst ist, wenn dergleichen Gegenstände einen Theil der Wahrscheinlichkeit einbüßen. Gesetzt, es wäre in der Natur zu sehen, wie ein edler Mann mit zwey Söhnen von Schlangen erwürgt und gefressen wird oder wie eine schöne Mutter mit einem Dutzend schöner Söhne und Töchter mit Pfeilen erschossen wird oder wenn die Kinder einer Stadt insgesamt ermordet werden sollten: den, sage ich, möchte ich wohl sehen, der zum Zeitvertreib zuschauen wollte. Und gleichwohl haben diese Scenen von Grausamkeit, von Unrecht den Stoff zu erhabenen Kunstwerken gegeben, die uns gefallen, nicht darum, weil sie die Sache mit der höchsten Illusion darstellen, sondern weil sie solche nur zum Theil darstellen und sich Kunst mit Natur, Wahrheit und Täuschung, Scherz und Ernst in denselben paaren. Über diesen Gegenstand will ich nur aufhören, weil er zu weitläufig werden würde. Ich bin erfreut, daß er zur Sprache gekommen ist, und will Acht geben und sammeln, was ich kann; allein es sind auch schon die Kupferstiche, die wir haben, zur Auseinandersetzung aller Puncte desselben hinlänglich – wenn die Zeit einmahl da seyn wird.[376]

Die Briefpassage formuliert deutlich bereits das Credo der visuellen Selbstmitteilung des Bildgegenstands und liefert auch sprechende Beispiele. Darin werden zentrale Aspekte der späteren Abhandlung im Entwurf vorweggenommen[377] – zu einem Zeitpunkt, als die Materialsammlung noch auf das viel umfassendere ‚Italien-Pro-

376 Meyer an Goethe, Mitte Oktober 1796, GMB I, S. 369–372.

377 Die Forderung nach Beschränkung auf eine Handlung und nach Konzentration auf eine zentrale Figur sind darin ebenso angesprochen wie die Aufwertung von ideal-symbolischen Gegenständen, insbesondere von Darstellungen der Mutter Gottes mit dem Jesuskind (vgl. auch P I.1, S. 51–53).

jekt' gerichtet war. Interessant ist auch, dass hier Teile jener Problematik angesprochen werden, die Goethe erst später in seinem Beitrag *Ueber Laokoon* ausführte. Im Entwurf ist noch verquickt, was die Ausführung später trennen und im Lichte des Paradigmas individueller Autorschaft immer schon getrennt erscheinen wird.

Es ist daher bezeichnend, wenn Meyer schon in seinem Brief eine Reihe an Beispielen heranzieht, um seine Ansichten zu belegen, ohne aber bereits über eine differenzierte Systematik zu verfügen. Auch deshalb hofft er auf baldige Gelegenheit zum mündlichen Austausch mit Goethe, die sich erst während des gemeinsamen Aufenthalts in Stäfa bot. In Auseinandersetzung mit Goethe scheint dann diese Abstufung und Neuordnung wirklich erfolgt zu sein. Jedenfalls stammen aus dieser Zeit zwei von Goethes Schreiber Geist wahrscheinlich nach Diktat verfasste Systematisierungsversuche, die sich im dritten Faszikel zur Schweizerreise finden.[378] Auf die Überschrift „Über die Gegenstände der bildenden Kunst" folgen ein Schema,[379] ein kurzer Textentwurf[380] und zuletzt die Datierung: „Stäfa Freytag den 13. Oct." Was hier vorliegt, ist damit gerade kein erster Entwurf, sondern bereits die Redaktion unterschiedlicher schriftlicher, brieflicher und gedanklicher Entwurfsbündel.

Trotz dieser Entstehungsumstände wurde die in den *Propyläen* veröffentlichte Abhandlung *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, auch in Anlehnung an bestimmte Aussagen Goethes, meist Meyer zugeschrieben.[381] So löscht er im Brief vom 27. Dezember 1797 an Schiller auf mittlerweile bekannte Art die die Zeit des Entwurfs prägende Kollektivität zugunsten der individuellen Ausführung des Werktextes: „Meyer arbeitet fleißig an *seiner* Abhandlung über die zur Kunst geeigneten Gegenstände, es kommt dabey alles zur Sprache was auch uns interessirt und es zeigt sich, wie nah der bildende Künstler mit dem Dramatiker verwandt ist."[382] Obwohl er gemeinsam mit Schiller entscheidend an den Entwürfen beteiligt war, nimmt Goethe den Text nicht in seine späteren Werkausgaben auf. Konsequenterweise berücksichtigte daher auch die Weimarer Ausgabe den Text nicht, sondern beschränkte sich auf den Abdruck des kurzen in Stäfa entstandenen ‚Entwurfs'.[383] Interessanterweise wurde aber diese in die Reiseakten von 1797 aufgenommene Redaktion vorausgehender Entwürfe und Schemata ganz unproblematisch als Goethes Text behandelt.[384] Auf den Umstand, dass sich im Manuskript zu ‚Meyers' Text auch handschriftliche Spuren Goethes finden, hat man reagiert, indem drei der eingefügten „Äusserungen" „wegen ihrer sachlichen Bedeutung

378 Vgl. GSA 25/W 2634.
379 GSA 25/W 2634, Bl. 24r.
380 GSA 25/W 2634, Bl. 24v–27r.
381 Vgl. etwa Sprengel: Johann Heinrich Meyer, S. 628, der annimmt, dass „[d]ie überlieferten Korrekturen Goethes […] im wesentlichen stilistischer Natur" seien.
382 WA IV, 12, S. 387, Hervorhebung D. E.
383 Vgl. Goethes Tagebuch, 12.-13.10.1797, GTb II,1, S. 220.
384 Vgl. WA I, 47, S. 91–95.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

für die Erkenntniss von Goethes Anschauungen ausgewählt" und unter die „Vorarbeiten und Bruchstücke" aufgenommen wurden.[385] Das ist schon deshalb interessant, weil es gewiss Vorarbeiten sind, aber eben zu einem Text, der nicht unter die Werke Goethes gerechnet werden kann; es ist aber auch deswegen besonders pikant, weil bereits in den Nachträgen zur ersten Abteilung die Zuschreibung der ersten beiden Anmerkungen korrigiert werden musste,[386] da sie tatsächlich von Schiller stammen.[387] Alle Versuche, die von Goethe selbst angeregte Separation auf der Ebene der Autorschaft konsequent durzuführen, wurden so unterlaufen von der Komplexität der verfasserschaftlichen Kollektivität.[388]

Während man sich in jüngerer Zeit daher mit Recht angewöhnt hat, von dem späteren *Propyläen*-Aufsatz als einem Gemeinschaftswerk zu sprechen,[389] wurden die Entwurfstexte aus den Reiseakten beinahe durchwegs als Goethes Arbeit angesehen.[390] Sie sind indes während des gemeinsamen Aufenthalts in Stäfa zur Zeit des intensivsten gedanklichen Austauschs über das dem Gegenstandsproblem entstanden und von einer bezeichnenden Durchmischung der Positionen gekennzeichnet. Stärker als das Schema greift der Textentwurf auch Meyers Ansichten auf, darunter die brieflich formulierte „allgemeine Regel", die allerdings zunächst leicht moduliert erscheint: „Die vortheilhaftesten Gegenstände sind die, welche sich durch ihr sinnliches Dasein selbst bestimmen."[391] Anschließend wird, immer noch mit Blick auf die ‚vorteilhaften' Gegenstände, weiter ausgeführt, es sei erforderlich, „daß sie sich beim ersten Anschauen sowohl im Ganzen als in ihren Theilen selbst erkläre".[392] Dementsprechend wird dann noch zu Beginn des in den *Propyläen* veröffentlichten Aufsatzes die allgemeine Forderung gestellt, dass jedes Kunstwerk „ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche".[393] Verfolgt man den Weg

385 WA I, 47, S. 332.

386 WA I, 53, S. 572 f.

387 Vgl. im Manuskript GSA 64/14 2r–v.

388 Der Problematik wird ausführlicher nachgegangen von Ehrmann: „unser gemeinschaftliches Werk".

389 Vgl. etwa den akribischen editorischen Bericht von Edith Zehm in MA 6.2, S. 982 f. Allerdings steht die Münchner Ausgabe an dieser Stelle vor dem Problem, den Gemeinschaftstext in eine Autorwerkausgabe integrieren zu müssen, wodurch er tendenziell wieder zu einem Werk Goethes wird, der doch an der Ausführung nur geringen Anteil hatte.

390 Die Weimarer Ausgabe druckt den Entwurf sogar unter den Werken (WA I, 47, S. 91–95), das Schema zumindest unter den Paralipomena (WA I, 47, S. 331) ab.

391 WA I, 47, S. 91.

392 WA I, 47, S. 92.

393 P I.1, S. 21. Drastischer noch wird diese Forderung ex negativo angesichts der für die Kunst ungeeigneten Gegenstände erhoben: „Widerstrebend und unstatthaft für die bildende Kunst sind alle diejenigen Gegenstände, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in völliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können" (P I.2, S. 58).

solcher gedanklicher Einheiten durch individuelle und gemeinschaftliche Vorarbeiten bis zum veröffentlichten Text, dann erscheint die Grenze zwischen Entwurf und Ausführung nicht dezisiv für die Entwicklung des Textes auf der Ebene der Verfasserschaft.[394] Entscheidend wird diese Grenze in anderer Hinsicht, denn sie nimmt dem zwischen verschiedenen Verfassern zirkulierenden (mündlichen oder schriftlichen) Text seine Mobilität und legt ihn doppelt fest: in seiner Gestalt und in seiner Herkunft, die in der paternalen Abstammungslehre individueller Autorschaft nur einfache Linien kennt.

Es bleibt aber nicht nur die Grundannahme, mit leichten Veränderungen in der Formulierung und in ihrer systematischen Bedeutung, von Meyers Brief, über den Textentwurf aus Stäfa, bis in die gedruckte Fassung der Abhandlung bestehen, zugleich finden einzelne Systematisierungsvorschläge der beiden Entwurfstexte Eingang in die spätere Abhandlung.[395] Für die Annahme einer solchen entschieden gemeinschaftlichen Urheberschaft spricht aber nicht nur die Vermischung zweier individueller Entwurfssammlungen in Stäfa, sondern auch ein Brief Goethes, den er bald nach der Rückkehr von der mit Meyer gemeinsam unternommenen Wanderung durch die Schweizer Berge am 14. und 17. Oktober 1797 geschrieben hat. Er stellt die Antwort auf zwei Briefe Schillers dar, die in Goethes und Meyers Abwesenheit ankamen und „sich unmittelbar an die Unterhaltung anschlossen, welche wir auf dem Wege sehr eifrig geführt hatten, indem die Materie von den vorzustellenden Gegenständen, von der Behandlung derselben durch die verschiedenen Künste oft von uns, in ruhigen Stunden, vorgenommen worden. Vielleicht zeigt Ihnen eine kleine Abhandlung bald, daß wir völlig Ihrer Meynung sind“.[396] An keiner Stelle spricht Goethe zu diesem Zeitpunkt nur von sich oder Meyer als alleinigem Urheber des Textes, sondern verwendet stets Pluralformen. Er unterscheidet Meyers Position nicht von der eigenen und bezieht sogar noch den in Jena gebliebenen Schiller in die gemeinschaftliche Aussage mit ein, indem er dessen briefliche Stellungnahme in den Entwurf der Abhandlung integriert:

---

394 So wurden etwa die für den *Sammler* verwendeten Vorarbeiten für das Dilettantismus-Projekt wieder hervorgeholt. Vgl. Goethe an Schiller, 22.6.1799, WA IV, 14, S. 116–119: „Wir wollen mit der größten Sorgfalt unsere Schemata nochmals durcharbeiten, damit wir uns des ganzen Gehaltes versichern, und dann abwarten, ob uns das gute Glück eine Form zuweist in der wir ihn aufstellen.“ Derselbe Entwurf kann damit zu mehrfachen Ausführungen dienen.

395 Die beiden dominanten Ausprägungen der ‚vortheilhaften‘ Gegenstände etwa, die im Schweizer Entwurf als „natürliche“ und „idealische“ „Gattungen“ (WA I, 47, S. 91) bezeichnet werden, finden ihre Entsprechung in den ‚rein menschlichen‘ und den ‚symbolischen‘ Darstellungen (P I.1, S. 23 bzw. S. 49), zwischen die freilich noch die ‚historischen Darstellungen‘, das ‚Charakterbild‘ und die etwas amorphe Klasse der ‚erfundenen, mythischen, allegorischen Darstellungen‘ eingeordnet werden (P I.1, S. 26, S. 35 und S. 39).

396 WA IV, 12, S. 326.

> Über die berühmte Materie der Gegenstände der bildenden Kunst ist ein kleiner Aufsatz schematisirt und einigermaßen ausgeführt, Sie werden die Stellen Ihres Briefes als Noten dabey finden. […] Wir werden uns blos an der bildenden Kunst halten und sind neugierig, wie sie mit der Poesie, die wir Ihnen hiermit nochmals bestens empfohlen haben wollen, zusammen treffen wird.[397]

Die zuletzt ausgedrückte Hoffnung auf eine aktiv schreibende Beteiligung Schillers ist nicht nur für diesen Text, sondern ganz generell für das Projekt der *Propyläen* weitgehend unerfüllt geblieben.

Anders als die bisherige Forschung es nahelegt, wusste Goethe den nur entwerfenden und diskutierenden Schiller als Mitarbeiter auf der Ebene der Verfasserschaft durchaus zu schätzen – und einzusetzen. So stand er während seines Aufenthaltes in Jena in engstem Austausch auch über den *Sammler.* Wenngleich er offenbar den Text allein schrieb, las Schiller beispielsweise am 11. Mai 1799 das Manuskript zum sechsten und siebten Brief,[398] das dann abends gemeinsam vorgenommen und diskutiert wurde.[399] Vielleicht ist es mehr als Zufall, dass Goethe am Tag nach dieser Unterredung meldet: „Heute, als dem heiligen Pfingstfeste, habe ich endlich den Sammler vollendet bis auf weniges das nunmehr leicht nachzuholen ist."[400] Er hält in diesem Zusammenhang auch fest, dass der Fertigstellung weniger die Widrigkeiten der poetischen Form als vielmehr kompositorische Herausforderungen im Weg standen: „Dieser Spaß erforderte am Ende, da doch alles zusammen treffen und das Rätzel wenigstens hypothetisch gelöst werden sollte, noch manche Überlegung."[401] Schillers Anteil nennt er an dieser Stelle nicht,[402] dafür den ausgeblieben Einfluss Meyers: „Ich hätte gewünscht über einiges mit Ihnen noch zu conferiren, doch man muß abschließen können und am Ende kam es nur darauf an die wichtigsten Puncte anzuspielen auf die man denn doch wieder zurückkommen muß."[403] Das Gespräch, die Konferenz über indivi-

397 Goethe an Schiller, 17.10.1797, WA IV, 12, S. 331 f.

398 Vgl. Schiller an Goethe, 11.5.1799, SNA 30, S. 47 f. Goethes Tagebuch vom 11. Mai vermerkt u. a.: „Abschriften des 6ten und 7ten Briefs vom Sammler." (GTb II.1, S. 299)

399 GTb II.1, S. 299, 11.5.1799: „Abends zu Schiller über den 7ten Brief des Sammlers".

400 Goethe an Meyer, 12.5.1799, WA IV, 14, S. 91. Auch Schiller gratuliert am selben Tag „[z]u der Geistigen Produktion" (SNA 30, S. 48).

401 WA IV, 14, S. 91.

402 Das tat er indes bei anderen Gelegenheiten gebührlich. Vgl. Goethe an Schiller, 19.6.1799, WA IV, 14, S. 116: „Ich lege den Sammler bey und wünsche daß der Spaß indem er nun beysammen ist, Sie wieder unterhalten möge. Gedenken Sie dabey der guten Stunden in denen wir ihn erfanden." Außerdem Goethe an Schiller, 22.6.1799, WA IV, 14, S. 116–119: „Ich freue mich daß Sie so viel Gutes von dem Sammler sagen mögen. Wie viel Antheil Sie an dem Inhalt und an der Gestalt desselben haben wissen Sie selbst, nur hatte ich zur Ausführung nicht die gehörige Zeit und Behaglichkeit so daß ich fürchtete das Ganze möchte ein nicht genug gefälliges haben."

403 WA IV, 14, S. 91.

duell oder gemeinsam Geschriebenes erscheint auch in diesem Licht eine entscheidende Praxis im Kontext von Goethes Schaffen um 1800 gewesen zu sein[404] – und doch ist sie auf der Ebene der Autorschaft beinahe völlig getilgt.

5.9 Verfasser im Spiegel der Autorschaft. Zu Goethes *Der Sammler und die Seinigen*

Spätestens ab dem dritten Stück der *Propyläen* scheint sich die Kollaboration gut eingespielt und weitgehend konsolidiert zu haben, jedenfalls wird sie im Folgenden auch unter den Mitarbeitern intensiver thematisiert. Geteilt wird im Kontext des Zeitschriftenprojekts aber nicht nur die Verfasserschaft, sondern auch die Herausgeberrolle, wenngleich auf der Ebene der Autorschaft nur Goethe erscheint. So hat Meyer durchaus die Zusammenstellung der einzelnen Hefte mitgestaltet. Am 14. Mai 1799 etwa schickt Goethe nicht nur den „Schluß des Sammlers" nach Weimar, sondern geht dabei auch auf einige Vorschläge von Meyer zur Gestaltung der folgenden Bände ein: „Sie haben ganz recht daß der Nachtrag zur Niobe in diesem Stücke gebracht werden muß, er soll gleich in die Ordnung kommen und auf den Sammler folgen und so werden wir nicht viel Platz mehr übrig behalten."[405]

Die Vielfalt unterschiedlicher Individualrollen, die hier kollektiv gefüllt werden, verweist auch darauf, dass das subkutane Verfasserkollektiv anders und komplexer zusammengesetzt ist, als das inszenierte Kollektiv der Autoren. So ist es mobiler als die Rede vom Kreis ‚harmonisch gebildeter Freunde' annehmen lässt. Gelegentlich können auch neue Mitglieder auf ungewöhnliche Art und Weise eingebunden werden. So findet es Goethe in seinem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 26. Mai 1799 sehr erfreulich, „daß wir uns bisher auch durch die Propyläen mit Ihnen unterhalten konnten".[406] Zunächst ist hieran bemerkenswert, dass eine relativ oberflächliche Bekanntschaft in den ‚Kreis der Freunde' aufgenommen wird, auffällig ist aber auch, wie dies geschieht. Denn das mittelbare Gespräch kommt hier gerade nicht durch die imaginative Intimität eines handschriftlichen

404 Derselbe Brief verweist auch auf Vorarbeiten zu Texten, die in diesem Stadium für die *Propyläen* gedacht waren, am Ende aber in völlig anderen Zusammenhängen und zum Teil erst erheblich später erschienen: „Ich will nun mit Schiller die Abende die Abhandlung über den Dilettantism vorwärts jagen und auch die Einleitung in die Farbenlehre nicht liegen lassen damit wir für die folgenden Stück nicht verlegen sind" (WA IV, 14, S. 91).

405 WA IV, 14, S. 93. Am Schluss desselben Briefs betont Goethe die Gemeinschaft: „Leben Sie wohl lieber Freund, und lassen Sie uns, auch bey dieser Gelegenheit, fühlen wie nothwendig es ist fest und fester zusammen zu halten." (WA IV, 14, S. 93f.) Über das Manuskript des *Sammlers* bemerkt der Kommentar in SNA 30, S. 284: „Goethe hatte es am 12. Mai abgeschlossen und am 14. die Abschrift korrigiert und an Cotta geschickt."

406 WA IV, 14, S. 97.

Briefes zustande, sondern durch das veröffentlichte, an alle Leser gleichermaßen gerichtete Journal. Darin ist bereits der Extremwert des *Propyläen*-Kollektivs angedeutet. Denn spätestens mit den, ab dem dritten Stück gestellten, Preisaufgaben, die eine aktive Beteiligung der Künstler-Leser an jenem Zeitschriftenprojekt initiierte, durch das sie sich selbst theoretisch weiterbilden konnten, wurden die *Propyläen* einer Beteiligung des Publikums geöffnet. Auch Wilhelm von Humboldt, der zunächst nur ein Leser war, der seine Einschätzungen brieflich mitteilte, wird ab dem fünften Stück zum Beiträger: *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne* und die Bildbeschreibung *Der hülflose Blinde. Gemälde von Gerard* stammen von ihm, die Beschreibung von Davids *Versöhnung der Römer und Sabiner* von seiner Frau Caroline. Beide werden nicht namentlich genannt und gehen so in einem Kollektiv auf, das zuvor bereits feste Kontur gewonnen hat.

Gegenüber Humboldt bedauert Goethe auch, dass ein großer Teil der italienischen Kunstschätze durch die Napoleonischen Kriege nicht mehr genauer in den Blick genommen werden könne. „Doch was uns am Object abgehen mag, gewinnen wir reichlich durch Schillers Mitarbeit. Wir drey haben uns nun so zusammen und in einander gesprochen, daß bey den verschiedensten Richtungen unserer Naturen keine Discrepanz mehr möglich ist, sondern eine gemeinschaftliche Arbeit nur um desto mannigfaltiger werden kann.“[407] Deutlicher kann kaum formuliert werden, was den weimarischen Entwurf von Kollektivität im Kern ausmacht: eine Annäherung bis zur Ununterscheidbarkeit, die im Ideal eines homogenen Kollektivkörpers mündet. Der entscheidende Vorteil ergibt sich aber aus der Organisationsform. Denn man ist nun nicht mehr darauf angewiesen, individuell Werke zu schreiben, die dann (mit relativ geringen Auswirkungen auf den Text) kritisiert werden können, sondern man kann noch vor der eigentlichen Niederschrift ansetzen und bereits die Disposition zu einer kollektiven Unternehmung machen: „Wir haben seit einiger Zeit angefangen Plane und Entwürfe zusammen zu machen welches den großen Vortheil gewährt, daß nicht etwa, bey einem vollendeten Werk, Erinnerungen vorkommen, die man entweder nur mit beschwerlichen Abänderungen nutzen kann, oder die man wohl gar wider seinen Willen ungenutzt liegen lassen muß.“[408] Bezeich-

407 WA IV, 14, S. 98. Dieser Ununterscheidbarkeit der Positionen wird in der *Einleitung* in die *Propyläen* (P I.1, S. IX) eine weniger radikale Form der Vermischung entgegenstellt: „Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von mehrern verfaßt sind, in Hauptpuncten hoffentlich niemals mit einander in Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche seyn sollte.“ Die Vorstellung, dass die gelungene Kollektivität auf einer Übereinstimmung in grundsätzlichen und Abweichungen in einzelnen Dingen beruht, findet sich bereits in einem Brief, den Schiller am 9. Oktober 1794, nicht lange nachdem der Briefwechsel mit Goethe Fahrt aufgenommen hat, an Körner schrieb: „[D]a wir in wichtigen Sachen einstimmig, und doch so ganz verschiedene Individualitäten sind, so kann diese Correspondenz wirklich interessant werden“ (SNA 27, S. 65).

408 WA IV, 14, S. 98. Vgl. dazu auch Goethe an Carl Wigand Maximilian Jacobi, 16.8.1799, WA IV, 14, S. 153 f.: „Es gehört zu einem wechselseitigen Einfluß eine gewisse passende Disposition, die

nenderweise nennt Goethe an dieser Stelle als einziges Beispiel „eine Art von kleinem Roman in Briefen, unter dem Titel der Sammler und die Seinigen, der auf diese Weise entstanden ist".[409]

Die bisher in den Blick genommenen Kollaborationen fanden im Hintergrund des publizierten Textes statt, sie sind daher normalerweise für die Leser nicht mehr erkennbar. Zumindest Goethe war sich dieses Effekts durchaus bewusst und scheint bisweilen auch damit kalkuliert zu haben. So geht er Ende 1795, mitten im Xenien-Streit, in einem Brief an Schiller auf eine Rezension „des poetischen Theils der Horen" ein und bemerkt: „Daß man uns in unsern Arbeiten verwechselt, ist mir sehr angenehm; es zeigt daß wir immer mehr die Manier los werden und ins allgemeine Gute übergehen."[410] Deutlich bringt Goethe hier Manier und Stil[411] im Sinne seiner früheren Begriffsdifferenzierung im Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1788)[412] in Konfrontation. Die Manier als (defizienter oder einseitiger) Individualstil wird im harmonischen Kollektiv erhoben zum Stil der Objektivität.[413] Diese von der klassizistischen Theorie zum eigentlichen Fernziel aller Kunst erhobene Stufe, die vom Individuum kaum zu erreichen ist, kann so in der kreativen Gemeinschaft mit relativer Leichtigkeit realisiert werden. Der Preis dafür ist aber Aufgabe jenes Produktionsparadigmas der Entäußerung, das Einzelwerke aus genialen Einzelautoren hervorgehen ließ. Der bemerkenswerte Effekt ist nun, dass selbst solche Werke, die sich durch einen objektiven Stil auszeichnen, öffentlich nicht mit kollektiver Autorschaft verbunden werden, sondern in einer Anonymität erscheinen, die zeitgenössisch wiederum als künftig zu lüftender Deckmantel über individueller Autorschaft erscheint.

Gerade in einer solchen Situation der weitgehenden Verdrängung kollektiver Produktivität auf der Ebene der Autorschaft, ist die Erscheinungsform des *Samm-*

---

sich oft gerade in dem Augenblick nicht findet da man zusammen lebt, und in Absicht auf geistige Bildung geht man selten mit einander, just wenn man sich körperlich neben einander befindet. / Für mich habe ich gegenwärtig den großen Vortheil daß ich an Schiller und Meyer zwey Freunde gefunden habe, mit denen mich ein ähnliches ja ich kann wohl sagen, ein gleiches Interesse verbindet. Jeder von uns mag gern in seinem Fache fortschreiten und bey der Verwandtschaft der Fächer ist der Fortschritt des einen auch Gewinn für den andern."

409 WA IV, 14, S. 98.

410 Goethe an Schiller, 26.12.1795, WA IV, 10, S. 354 f. Noch aktuelle Handbücher zum *creative writing* sehen in dieser Tendenz einen Vorteil der Kollaboration: „Creative writers might consider the potentials of collaboration, because doing so could lead to balance" (Bishop/Starkey: Keywords in Creative Writing, S. 35).

411 Vgl. dazu auch Panofsky: Idea.

412 Vgl. dazu Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 341–443; zusammengefasst in Wolf: [Art.] Einfache Nachahmung der Natur.

413 Zu Goethes Vision, durch Zusammenarbeit die Individualität hinter sich lassen und zum Repräsentanten der Gattung werden zu können, vgl. Böhler: Geteilte Autorschaft.

lers besonders signifikant. Denn der Text stellt auch die funktionale Transformation kollaborativer Urheberschaft in kollektive Autorschaft aus, die mit der Verschiebung des Fokus vom Hintergrund des Textes in dessen Vordergrund einhergeht. Zunächst muss dafür knapp der Publikationskontext in Erinnerung gerufen werden, insbesondere der Umstand, dass mit nur einer Ausnahme sämtliche Beiträge der *Propyläen* anonym veröffentlicht wurden. Das führte indes nicht zu einer Suspendierung der Autorfunktion, vielmehr betonen die namentliche Nennung des Herausgebers und die Inszenierungen schon der *Einleitung* die Vakanz dieser Position.[414] Ein Effekt dieser Entziehung ist die Spekulation des Publikums über die Urheberschaft der einzelnen Beiträge. Selbst der nähere Umkreis kann die Kollaborationen nicht immer einwandfrei zuordnen, lässt sich von diesem Umstand aber im Einzelnen nicht am Versuch hindern, es dennoch zu tun. So geht Wilhelm von Humboldt in seinem Brief vom 18. März 1799 davon aus, dass der *Gegenstands*-Aufsatz aus Goethes Feder stamme[415] – was dieser in seinem späten Antwortschreiben auch nicht förmlich dementiert.[416] Dieses Spiel mit der Unkenntlichkeit der Autorschaft ist durchaus systematisch zu denken. Schon die *Einleitung* in die *Propyläen* hat darauf hingewiesen, dass die vorgelegten Beiträge „von mehrern verfaßt sind",[417] und betont, „daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken".[418]

All dies könnte nicht nur auf die Entstehungsumstände der Texte referieren, sondern diese zugleich *en passant* als gemeinschaftliches geistiges Eigentum ausweisen und damit eine spezifisch kollektive Autorschaft inszenieren, die bereits konzis in ihrer Irreduzibilität ausgestellt wird. Das Beispiel von Humboldts Rezeption zeigt aber, dass diese Inszenierung die Grenzen des üblichen Zeitschriftenkollektivs nicht zu überschreiten vermochte. Die Kollektivität, die Goethe als eine der umfassenden Vermischung entwarf, wurde als eine ganz übliche Ansammlung von individuellen Autorwerken unter dem anonymisierenden Dach eines Journals aufgefasst. Die Grenze des Werks fällt zusammen mit derjenigen des (anonymen) Autors, der zugleich Verfasser gewesen sein wird. Das Kollektiv der *Propyläen*, das hier beispielhaft für weitere ähnliche Unternehmungen um 1800 stehen kann, ist aber wesentlich komplexer und dynamischer: Autor- und Werkgrenzen sind nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen, es gibt Verfasser, die nicht schreiben,

---

414 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1012, spricht vom Erscheinen der Autorfunktion in dem „durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum" – eine bildliche Rede, die hier ganz konkret ihr Pendant in der Anonymität findet.

415 Humboldt an Goethe, 18.3.1799, Goethe: Goethe's Briefwechsel, S. 62 f., spricht den ganzen Brief über nur Goethe im Singular an und auch sonst mit Fokus auf Goethes jüngere Werke.

416 Goethe an Humboldt, 26.5.1799, Goethe: Goethe's Briefwechsel, S. 72–75. In diesem Brief erwähnt Goethe zwar das produktive Kollektiv, lässt aber die Beteilung am Gegenstandsaufsatz offen.

417 P I.1, S. IX.

418 P I.1, S. VI.

und Schreiber, die keine Verfasser sind, und es gerät so die Zeitschrift insgesamt zum Werk eines Kollektivs.[419]

Möglicherweise sind diese Missverständnisse der Grund, aus dem neben der *Einleitung* auch weitere Beiträge der Zeitschrift bisweilen das ihnen selbst zugrundeliegende Autorschaftsmodell umkreisen und thematisieren. Insbesondere an *Der Sammler und die Seinigen* lässt sich beispielhaft ablesen, wie kollektive Autorschaft vom Text nicht nur fokussiert, sondern zugleich (fiktional) vollzogen wird. Das Bemerkenswerte daran ist, dass hier ein Text, der deutlich als ein fiktionaler markiert ist, eine Perspektive auf die realen Produktionsverhältnisse eröffnet, die auch ihm selbst zugrunde lagen. Gewiss muss man die Mühen auf sich nehmen, die tatsächlichen Schreibverfahren zu rekonstruieren, und zugleich das Risiko nicht scheuen, die Fiktion als Spiegel des Realen zu lesen; dann jedoch wird es plausibel, den Text insgesamt als Reflexionsfigur der Weimarer Kollektivität zu nehmen.

Die Inszenierung einer produktiven Gemeinschaft setzt bereits im ersten Brief ein.[420] Er beginnt mit der teichoskopischen Evokation[421] eines zirkulierenden Manuskripts – und das wird das Leitmotiv der ganzen Brieferzählung sein:

> Wenn Ihr Abschied, nach den zwey vergnügten nur zu schnell verfloßnen Tagen, mich eine große Lücke und Leere fühlen ließ, so hat Ihr Brief, den ich so bald erhielt, so haben die beygefügten Manuscripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt, wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurtheiler zusammen treffen.[422]

---

419 Vgl. dazu Goethe: [Anzeige] Propyläen. Für Schneider: Archivpoetik, S. 43, weist die „Methode, mit der Goethe zu seinen Ergebnissen kommt, Züge eines Archivs" auf: „Die *Propyläen* bilden ein Archiv vielfältiger Vermittlungsformen, sowohl auf der Makroebene […] als auch auf der Eben der Texte."

420 Sowohl reale wie fiktionale Briefe sind stets auch insofern Inszenierungen, als sie etwa je nach Adressaten den Stil wechseln, und sie sind es bereits in der Fingierung jener Nähe und Unmittelbarkeit durch Schrift, die als Authentizität erscheinen soll. Bereits für das 18. Jahrhundert ist davon auszugehen, dass auch viele der Briefschreiber und -leser um diese Fiktionalität wussten. Es ist daher entschieden zu oberflächlich mit Voßkamp: Dialogische Vergegenwärtigung, S. 103, den Brief als „augenblickshaftige Vergegenwärtigung des Vergangenen und die Selbstcharakterisierung der briefschreibenden Figur im Schreibmoment" zu begreifen.

421 Der Begriff der Teichoskopie scheint hier nicht unangemessen, da die Leser gerade nicht das Manuskript selbst, aber seine Beschreibung vorgelegt bekommen. Die Erwähnung ist aber nicht so unerheblich, wie ihre Beiläufigkeit vermuten lassen könnte. Das Teilen von Handschrift spielt im Text eine entscheidende Rolle: als Übertragung von Individualität in der Spur und als Mitteilung und zugleich Schaffung gemeinsamer Überzeugungen.

422 P ÏI.2, S. 26.

Die Manuskripte, die wir nicht materialiter zu sehen bekommen, sondern nur mitlesen können, versetzen den Oheim wieder in jene ‚behagliche Stimmung‘, die die ‚vergnügten‘ gemeinsamen Stunden mit den (fiktionalen) ‚Verfassern‘[423] der *Propyläen* geprägt hatte. Aufgerufen wird hier gleich zweierlei: Zum einen verweist die Handschrift als Spur eines Individuums auf ihren Ursprungsort, sie ist die virtuelle Anwesenheit des abwesenden Schreibers. Zum anderen findet der Oheim in den ‚Papieren‘ auch die ‚Gesinnungen‘ wieder, die deshalb Behaglichkeit erzeugen konnten, weil sie von allen Anwesenden geteilt wurden. Vorgeführt wird hier also die virtuelle Fortsetzung der geselligen Konversation, ein papierenes Gespräch, das vor den Augen der Leser nichts Geringeres macht, als ein harmonisches Kollektiv entstehen zu lassen.

Virtuell findet all das noch vor der Publikation der *Propyläen* statt,[424] denn die übersendeten Gemeinschaftsmanuskripte sind „Probestücke“ zu einer „Schrift“, die „Sie heraus zu geben gedenken“.[425] Bereits an dieser Stelle, in der Exposition des ersten Briefes, geschieht Erstaunliches: Der Oheim kündigt zunächst seine „*stille* Theilnahme“ an, will aber künftig gern „auf irgend eine Weise, deren ich mich fähig fühle, zu Ihren Absichten mit beytragen“.[426] *Coram publico* wird hier ein Teil jenes produktiven Kollektivs konstituiert, das die Zeitschrift, in der ebendieser Text erscheint, verfasst hat. Was er (prospektiv) zur Zeitschrift beitragen wird, verhält sich annähernd komplementär zu Schillers realen Anteilen, denn: „Theorie ist nie meine Sache gewesen, was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu Diensten.“[427] Auch wenn nur noch ein weiteres Mal, zu Beginn des vierten Briefs,[428] so explizit auf das Zeitschriftenprojekt und die prospektive Beteiligung des Oheims eingegangen wird, müssen alle folgenden Überlegungen und dargestellten Arbeitsweisen zumindest als poetische Reflexion der kollektiven Produktivität der *Propyläen* gelesen werden.

---

423 So der Oheim im fünften Brief, P II.2, S. 71. Die Forschung übergeht diese Fiktionalität, die nicht gleichzusetzen ist mit deren Fiktivität, zum überwiegenden Teil. Grave: Der „ideale Kunstkörper“, S. 361 u. ö., lässt etwa den Oheim sich direkt an „die Herausgeber der ‚Propyläen‘“ wenden.

424 Deshalb sind die Nachrichten des Sammlers gerade keine Leserbriefe, wie Müller: Erzählte Systematik, meint, sondern Dokumente einer produktiven Teilhabe an der Entwicklung des ambitionierten Projektes selbst.

425 P ÏI.2, S. 27.

426 P ÏI.2, S. 27, Hervorhebung D. E.

427 P II.2, S. 27. Der Verlockung, den Text als Abbild realer Personen zu lesen, scheint auch Buschmeier: Poesie und Philologie, S. 231, in gewisser Weise erlegen zu sein, wenn er schreibt: „auch der Satz könnte von Goethe gesprochen sein, findet sich jedoch in der novellistisch-biographischen Erzählung ‚Der Sammler und die Seinigen‘“.

428 P II.2, S. 54: „Sie haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie mir die ersten Stücke der Propyläen nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch manches im Manuscripte mitgetheilt, das mir, bey mehrerer Breite, Ihre Absichten deutlicher, so wie die Wirkung lebhafter macht.“

Lässt man sich darauf ein, dann rücken insbesondere jene Momente ins Zentrum der Aufmerksamkeit, in denen die Gemeinschaft des Denkens und Schreibens vorgeführt wird. Noch bevor in den letzten Briefen die Beteiligung mehrerer denkender Köpfe und schreibender Hände in den Vordergrund zu rücken beginnt, lassen sich solche Szenen finden, die für die Inszenierung kollektiver Autorschaft von größter Bedeutung sind, da sie die Diskrepanz von Hand- und Druckschrift ausstellen, der die Differenz der Ebene der Verfasserschaft von jener der Autorschaft entspricht. Gegen Ende des zweiten Briefes findet ein erster Wechsel der Hände statt, und es ist bemerkenswert, wie das im Drucktext geschieht, der die unterschiedlichen Schreibweisen typographisch nivelliert. Nachdem er über den Tod seiner Schwester und seines Schwagers berichtet hat, führt der Oheim eine geschriebene Geste[429] aus, die verhindern soll, dass „dieser Brief mit einem so traurigen Schlusse" an den fiktionalen Empfänger gelangt: „ich gebe meiner Julie die Feder, um Ihnen zu sagen –"[430] Das Abbruchzeichen wird hier zur geschriebenen Geste, mit der eine zweite Stimme eingeführt wird,[431] die innerhalb des Textes als Erzählerin erster Ebene fungiert. Den Lesern wird sie indes aufgrund der verschleierten Fiktionalität des Briefes als zweite, durch textuelle Markierung unterscheidbare Verfasserin präsentiert, die sich zwar nicht eingangs nennt, aber am Ende mit eigenem Namen signiert.[432] Sie schreibt:

> Mein Oheim giebt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen wie sehr er Ihnen ergeben sey. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.[433]

In einem Privatbrief, bei dem im üblichen Fall Verfasser und Schreiber zusammenfallen, würde dieser Wechsel augenblicklich sinnfällig durch die Änderung der Hand. Im Druck muss diese ‚paratextuelle' Information anders mitgeteilt werden:

---

429 Es handelt sich hier insofern um einen performativen Schreibakt, als virtuell vollzogen ist, was im Text geschrieben steht.

430 P II.2, S. 42.

431 Durch ihre unterschiedlichen textuellen Positionen scheinen die hier eingeführten Stimmen nur bedingt im Sinne einer ‚Redevielfalt im Roman' „zur gebrochenen Realisierung der Autorintention dienen" zu können (Bachtin: Untersuchungen zur Poetik, S. 137). Es sei denn, man möchte eine solche Intention in der Subvertierung einer zuvor angenommenen ‚Einstimmigkeit' sehen. Diese Tendenz lässt sich bei Burgard erkennen, der in dem Text „an implied attempt to undermine systematic thought as such" sehen will (Burgard: Idioms of Uncertainty, S. 76).

432 Siehe P II.2, S. 45.

433 P II.2, S. 42.

— 42 —

mir wohl wenn ich heute nur kurz abbreche, um mich
wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese Er=
innerung, der ich nicht länger nachhängen darf, unver=
sehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen
Schlusse nicht in Ihre Hand kommen, ich gebe meiner
Julie die Feder, um Ihnen zu sagen —

Mein Oheim giebt mir die Feder, um Ihnen mit
einer artigen Wendung zu sagen wie sehr er Ihnen er=
geben sey. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener
guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt am
Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen
Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon
nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint uns nicht
natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen
Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht
leicht zu bringen.

Wie machen wirs nun um den Auftrag, den Befehl
meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt,
zu erfüllen? Will mir denn gar keine artige Wendung
einfallen? und finden Sie es wohl artig genug, wenn
ich Sie versichre, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind

Abb. 20: Goethe: Der Sammler und die Seinigen, Wechsel der Hände im Druck (P II.2, S. 42).

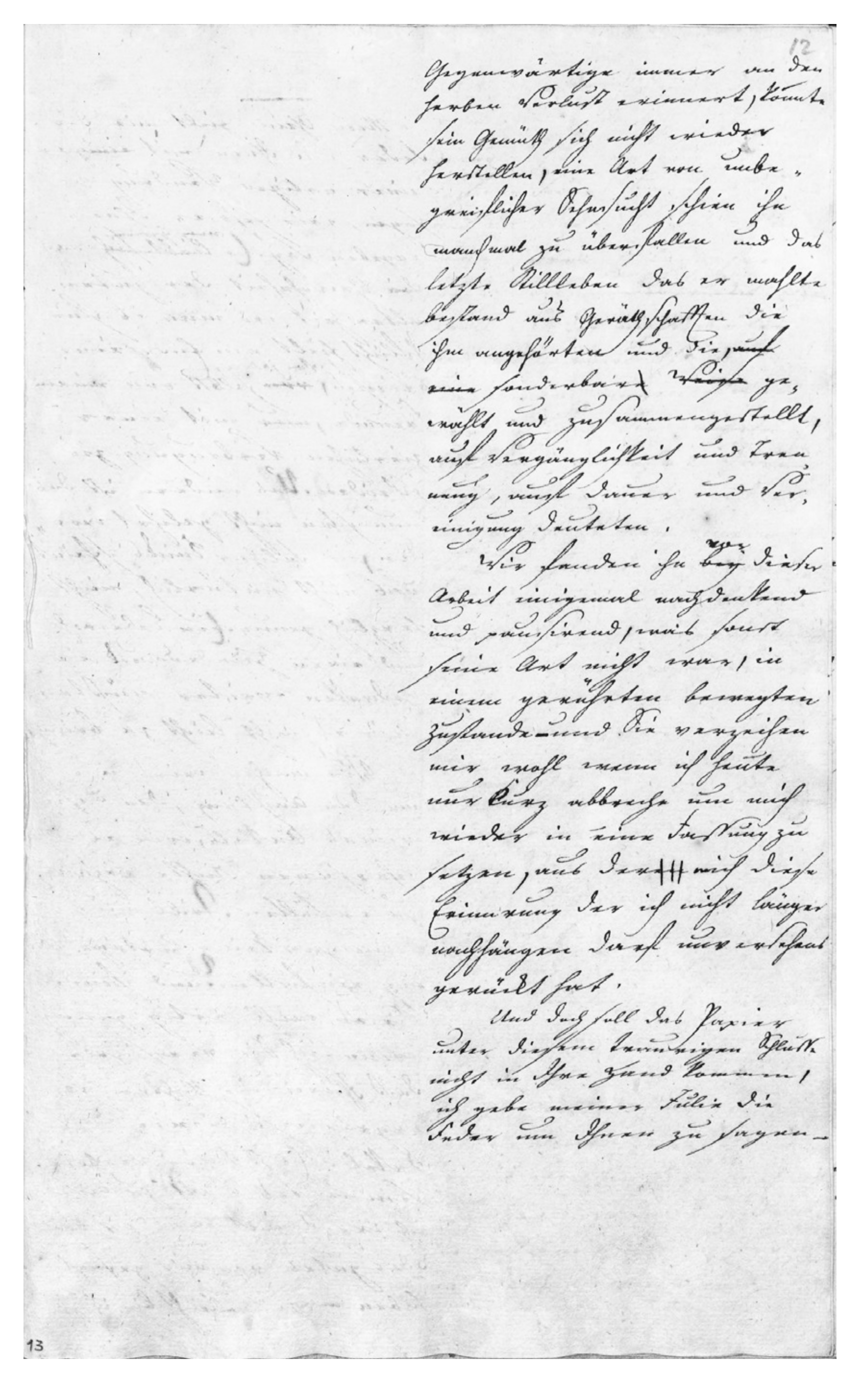
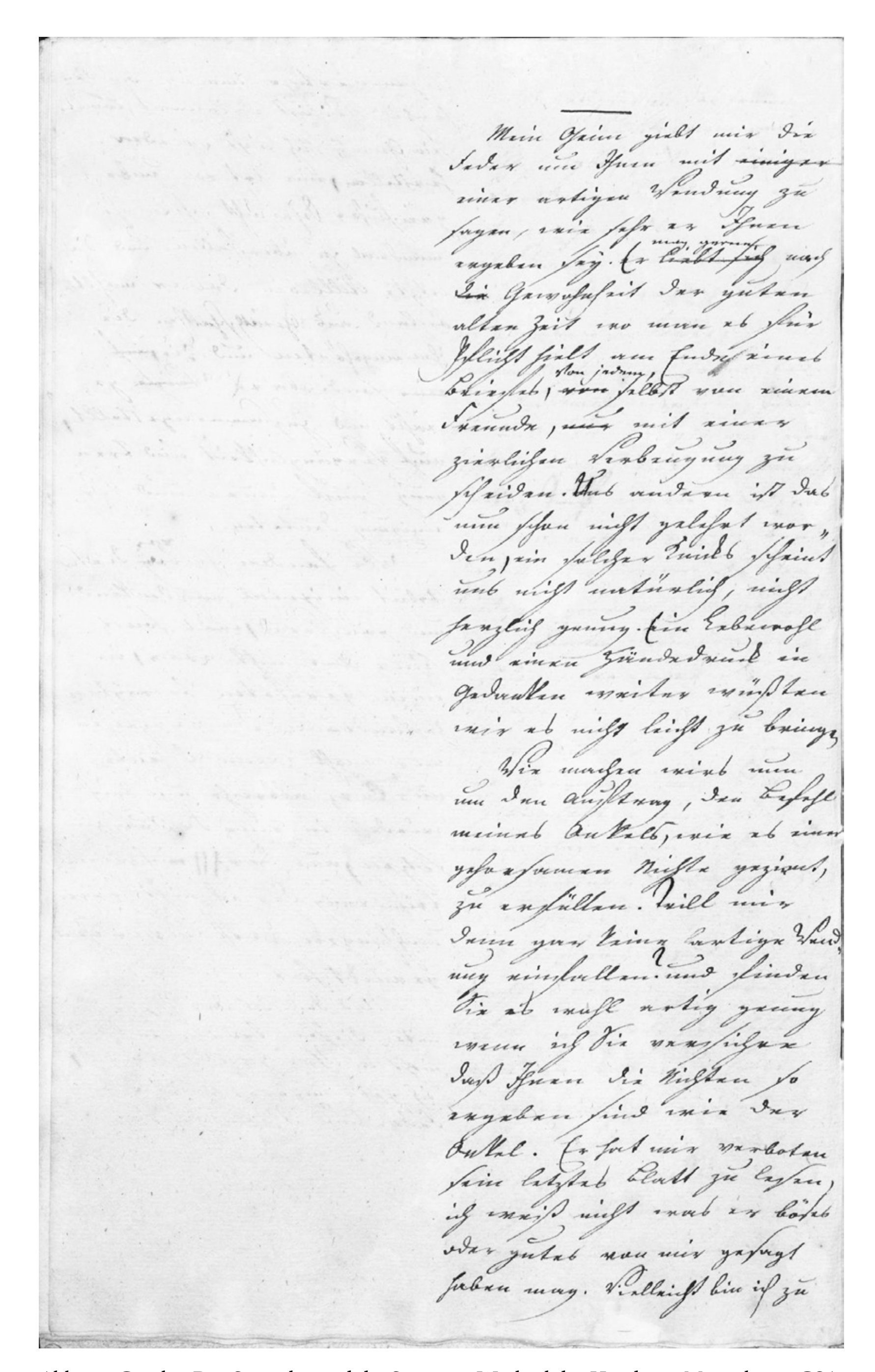


Abb. 21: Goethe: Der Sammler und die Seinigen, Wechsel der Hände im Manuskript, GSA 25/W 3610, 12r (Foto: Klassik Stiftung Weimar).



Mein Oheim giebt mir die Feder um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen, wie sehr er Ihnen ergeben sey. Er hält noch gerne Gewohnheit der guten alten Zeit wo man es für Schuldigkeit hielt am Ende seines Briefes, von jedem, selbst von einem Freunde, mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon nicht gelehrt worden, denn ein solcher Schluß scheint uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie mache ich's nun um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt, zu erfüllen. Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? und finden Sie es nicht artig genug wenn ich Sie versichere daß Ihnen die Nichten so ergeben sind wie der Onkel. Er hat mir verboten sein letztes Blatt zu lesen, ich weiß nicht was er böses oder gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu

Abb. 22: Goethe: Der Sammler und die Seinigen, Wechsel der Hände im Manuskript, GSA 25/W 3610, 12v (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Unter dem Abbruchzeichen von der Hand des Oheims kommt im Druck ein Trennzeichen zu stehen, das üblicherweise zur Markierung größerer Abschnitte innerhalb eines Textes verwendet wird und hier einer extradiegetischen Instanz zugerechnet werden muss. Diese doppelte Markierung des Schreiberwechsels mag in einer oberflächlichen Lektüre kaum auffallen, sie wird aber signifikant, wenn man den *Sammler* als Reflexion auf die Entstehungsumstände der *Propyläen* insgesamt liest. Denn was hier vorgeführt wird, ist nicht zuletzt die Löschung der vielen Hände, ihre Nivellierung durch den Druck. So wenig wie dem Leser die Differenz zwischen den Texten des Oheims und Julies sinnfällig wird, so wenig wird er die Schreiber-, Denker- oder Verfasserwechsel in den übrigen *Propyläen*-Beiträgen wahrnehmen können. Ausgestellt wird damit, dass die Einförmigkeit der Typographie nicht die Einheit der Autorschaft repräsentiert, sondern potenziell eine Vielfalt von Verfassern verbirgt.

Neben diesem Blick auf die *agency* der Typographie lohnt aber auch ein genauerer Blick auf die Inszenierung dieser zweiten Autorschaft. Denn Julie führt sich zunächst als „gehorsame[ ] Nichte" ein, die „den Auftrag, den Befehl" ihres Onkels ausführen möchte,[434] mithin als Sekretärin agiert. Sie erweist sich indes als ähnlich widerspenstig wie Friedrich Schleiermacher, als er Friedrich Schlegels Brief zu schreiben hatte.[435] Was Julie hier an der Ausführung ihres Vorhabens hindert, ist nichts weniger als ein Generationenwechsel. Denn ihr scheint das höflich-disziplinierte Schreiben des Oheims bereits „nicht natürlich, nicht herzlich genug".[436] Ihr schwebt offenbar eine Schreibweise vor, die derjenigen ähnelt, die der junge Goethe schon am 6. Dezember 1765 seiner Schwester Cornelie anempfohlen hat: „Mercke diß: schreibe nur wie du reden würdest, und so wirst du einen guten Brief schreiben."[437] Einem solchen Ethos der Nähe verbietet sich selbstredend die ‚zierliche Verbeugung', die die Nichte auftragsgemäß auszuführen hätte. Bemerkenswert ist, dass sich die Briefteile des Oheims und der Nichte stilistisch nur marginal und im *modus dicendi* noch weniger unterscheiden lassen. Erneut wird sichtbar, dass die Differenz der Schreiber, die im Druck nicht mehr sinnfällig wird, diskursiv mit umso größerem Nachdruck inszeniert werden muss.

Der Oheim hat es Julie nicht erlaubt, „sein letztes Blatt zu lesen",[438] und es zeigt sich darin eine entschiedene Hierarchie zwischen den Verfassern an.[439] Das ist zunächst interessant, weil es einen Reflex des tatsächlichen Verhältnisses zwischen

434 P II.2, S. 42.
435 Vgl. dazu Kap. drei.
436 P II.2, S. 42.
437 WA IV, 1, S. 22.
438 P II.2, S. 43.
439 Man kann das Verbot freilich auch einfach auf den Wunsch des Oheims zurückführen, sein vertrauliches Schreiben für sich zu behalten. Doch selbst dann kommt ihm ein Recht zu, mit dem er die Handlungen der Nichte beeinflussen kann.

Goethe und den übrigen Mitarbeitern darstellt, es verdeutlicht aber auch, dass dieselben Akteure mal gemeinschaftlich arbeiten können, mal individuell. Kollektivierung meint eben keine Veränderung der Seinsweise, sondern nur einen momentanen, reversiblen und modifizierbaren Wechsel der Sozialform des Schreibens. Im konkreten Fall ist aber auch die Folge dieses Ausschlusses interessant. Denn indem Julie auf diese Weise Informationen vorenthalten werden, kann sie auch nicht an die Überlegungen des Kollektivs anschließen, und sie beginnt, über die Gemeinschaft selbst zu schreiben.[440] Auch hierbei wird ein Effekt gemeinschaftlicher Produktion ausgestellt, indem die Nichte den jungen Philosophen verteidigt, mit dem ihr der Oheim überkritisch gewesen zu sein scheint. Die Multiperspektivität, die hier konzis vorgeführt wird,[441] erhält dabei auch eine Genderdimension: „Seyn Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern jedem sein Recht wiederfahren lassen."[442] Julie vertritt hier eine Position der Duldung und Vermittlung widerstreitender Ansichten, die vor allem Goethe gern eingenommen hat.[443] Durch die spezifische Form der Spiegelung eigener Ansichten im Text der Nichte erhält der Männerbund in Weimar damit zumindest den Anschein einer gewissen effeminierenden Konzilianz.[444]

---

440 Sie beginnt die Deutung jener Deutungen, die das Schreiben bezeichnen. Vgl. auch Siegert: Relais, S. 84: „Die Regelungstechnik, die Literatur und Briefverkehr um 1800 definiert (und in dieser Definition koppelt), ist ein Kurzschluß von Interpretationen. Schrift zirkuliert aus dem einzigen und seltsamen Grund, Deutungen auf Deutungen zu häufen, um der Briefschrift immer wieder das Geständnis einer Wahrheit zu entlocken – ein Geständnis, durch das sich das Individuum ausweisen muß."

441 Fortgesetzt wird die genaue Musterung des Neuzugangs zu Beginn des dritten Briefs: „Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das Wort geredet, leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein, denn der junge Mann hält nicht nur auf einer besondern Methode, die mir keinesweges einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände gerichtet über die ich weder viel denke noch gedacht habe." (P II.2, S. 46)

442 P II.2, S. 43.

443 Vgl. Goethe an Hirt, 1.2.1798, WA IV 18, S. 78 f.

444 Das ist auch deshalb bemerkenswert, weil der Text häufig als Streitschrift gelesen wurde. Friedmar Apel etwa charakterisiert im Kommentar der Frankfurter Ausgabe den Text als einen doppelgesichtigen: „In der Tat handelt es sich auf der einen Seite um eine novellistische Gestaltung der Sphäre des Sammlers, auf der anderen um eine lehrhafte klassizistische Streitschrift." (FGA I, 18, S. 1286) Er erwähnt dabei zwar den „erhebliche[n] Einfluß Schillers auf den Text" (FGA I, 18, S. 1287), geht aber einfach davon aus, dass es sich um eine „Streitschrift gegen den herrschenden Geschmack" (FGA I, 18, 1287.) handle. So „markiert die Arbeit eine Radikalisierung des Wirkungswillens der beiden Weimarer, die mit einem deutlichen Bewußtsein einer Gegenposition zu den Zeitläuften einhergeht". (ebd., S. 1288) Darin werden Goethe und Schiller vorschnell zu einer harmonischen Einheit verschmolzen. Denn in der Tat ist es zunächst Schiller, der den Text insgesamt als Polemik deutet und er zweifelt „nicht, daß dieß Propylaeenstück tüchtigen Lerm machen und auch wieder an die Xenien erinnern wird". (20.6.1799, SNA 30, S. 62) Goethe sieht indes vor allem künftig polemisches Potenzial in der Arbeit über den Dilettantismus (vgl.

Auch der junge Philosoph, der hier zunächst als Gegenstand der Verhandlung erscheint, wird in der Folge selbst den Kreis der eigenhändig sich ausdrückenden Autoren erweitern,[445] womit aber die Reflexion der Kollektivität noch nicht an ihr Ende gelangt ist. Denn besonders in der zweiten Hälfte gibt sich der Text prononciert als das Ergebnis gemeinschaftlicher Urheberschaft zu erkennen, indem etwa der Oheim im vierten Brief bekennt, dass er auch bei der Beobachtung und Beurteilung der Besucher seine Nichten, „wie immer, mit ins Geschäft" gezogen habe und dass gerade Julie bei der anschließenden Kategorisierung „besonders tätig" gewesen sei.[446] Die den Briefen zugrundeliegende Urheberschaft ist somit wesentlich komplexer und diffuser, als es die geregelte Abfolge unterschiedlicher Schreiberhände und deren explizite textuelle Markierung suggeriert.

Es soll hier nicht einlässlich auf den Ursprung der brieflich mitgeteilten Ideen aus den (Streit-)Gesprächen der Familie und ihrer Besucher eingegangen oder die Funktion der Geselligkeit[447] näher analysiert werden. Diese wichtigen Aspekte gewinnen im gegenwärtigen Kontext Relevanz vor allem durch ihren Anteil an der textuellen Inszenierung kollektiver Autorschaft, die mit der medial gelöschten Autorschaft der realen Beiträger interferiert. Wichtig ist hierfür auch die narrative Struktur des Textes, der unmittelbar mit den (fiktionalen) ‚Verfassern' der *Propyläen* zu interagieren vorgibt, indem er sich als Antwort auf deren Briefe inszeniert. Die gleichberechtigte Wechselwirkung im Verhältnis der Briefschreiber wird noch dadurch betont, dass dem Oheim nicht nur die Kritik der Manuskripte, sondern sogar die Ironisierung der von den Weimarischen Kunstfreunden vertrete-

an Schiller, 22.6.99, WA IV, 14, S. 116–119). Dagegen ist es wiederum Schiller, der Goethe aufzustacheln versucht: „Was der Sammler für eine Wirkung machen wird, bin ich in der That neugierig. Da man einmal nicht viel hoffen kann zu bauen und zu pflanzen, so ist es doch etwas, wenn man auch nur überschwemmen und niederreissen kann. Das einzige Verhältniß gegen das Publicum, das einen nicht feuert kann, ist der Krieg, und ich bin sehr dafür, daß auch der Dilettantism mit allen Waffen angegriffen wird. Eine aesthetische Einkleidung, wie etwa der Sammler, würde diesem Aufsatz freilich bei einem geistreichen Publicum den größern Eingang verschaffen, aber den Deutschen muß man die Wahrheit so derb sagen als möglich, daher ich glaube, daß man wenigstens den Ernst, auch in der äusern Einkleidung, vorherrschen lassen muß." (25.6.1799, SNA 30, S. 64) Noch am 15. Juli insistiert Schiller, dass es günstig wäre, „wenn man den Aufsatz vom Kunstsammler auch schon in der Anzeige, die man im Poßelt davon macht, als etwas Polemisches darstellte" (SNA 30, S. 72).

445 Vgl. den Beginn des sechsten Briefs: „Unser würdiger Freund läßt mich an seinem Schreibtisch niedersitzen, und ich danke ihm sowohl für dieses Vertrauen, als für den Anlaß den er mir giebt mich mit Ihnen zu unterhalten. Er nennt mich den Philosophen, er würde mich den Schüler nennen, wenn er wüßte wie sehr ich mich zu bilden, wie sehr ich zu lernen wünsche." (P II.2, S. 75)

446 P II.2, S. 60.

447 Vgl. dazu auch Wolf: Vielstimmigkeit. Asman: Orte des Sammelns, S. 215, hat betont, dass es im *Sammler* um die „Möglichkeit einer Befreiung von der ungebändigten Fetischisierung einzelner Objekte" geht, und so die Sammlung „dem Leben auch von Nutzen sein kann."

nen Positionen erlaubt zu sein scheint. So flicht er in die Erinnerung an den Besuch der Kunstfreunde im vierten Brief den Hinweis ein, er habe „hie und da […] eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wohl ein Vorurtheil zu entdecken“ geglaubt.[448] Obwohl der Oheim damit auch nachdrücklich auf den unausrottbaren Rest von Vorurteilen in den sich sonst so prinzipienfest gerierenden Urteilen der Kunstfreunde aufmerksam macht und so die Autorität der *Propyläen* zu unterlaufen scheint, nimmt man ihm sein Schreiben in Weimar offenbar nicht übel: Nicht nur ist der Antwortbrief von „Heiterkeit“ gezeichnet,[449] sondern der (fiktionale) Herausgeber Goethe, der letztlich über die Gestalt des veröffentlichten Textes auch des *Sammlers* zu bestimmen hat, entscheidet sich aller scheinbaren Herabwürdigung zum Trotz für eine Publikation dieser Erkühnung.

Indem der *Sammler* seine eigene kollektive Genese ausstellt, setzt er sich zugleich in ein bestimmtes Verhältnis zu den realen Mitarbeitern der *Propyläen*: Da die Weimarischen Kunstfreunde brieflich in den Arbeitsprozess der „kleine[n] Societät“[450] des Sammlers einbezogen werden, charakterisiert der Text mit seiner Reflexion auf die ihm selbst fiktional zugrundeliegende Kollaboration auch die eigentlich unsichtbaren, weil der Publikation vorausliegenden Praxisformen der realen Beiträger. Die gemeinschaftliche Arbeit wird so über die mediale Grenze des Textes gehoben und als kollektive Autorschaft inszeniert. Literaturpolitischen Mehrwert gewinnt diese Transgression insofern, als auf diese Weise die Polyperspektivität eines vielstimmig konzipierten Textes auf die Zeitschrift insgesamt übertragen werden kann. Vor diesem Hintergrund erscheint die Ironisierung des Herausgebers durch den Oheim in neuem Licht: Sie ist keine Unterwanderung von dessen Glaubwürdigkeit, sondern bezeichnet vielmehr die unausweichliche Abhängigkeit jedes Urteils vom Standpunkt des beurteilenden Subjekts, seinem Wissen und seinen Vorlieben. Die im *Sammler* poetisch vermittelte Poetologie der *Propyläen* dient dem Leser somit als Handreichung, um das erkennen zu können, was die um möglichste Objektivität bemühten Texte nicht auszudrücken vermochten: die Perspektivität ihres Urteils.

Dieses Moment prägt insbesondere den achten und letzten Brief, in dem ein Klassifikationssystem der Einseitigkeiten von Künstlern und Liebhabern mitgeteilt wird, das weitgehend dem von Schiller und Goethe gemeinsam angefertigten Schema entspricht.[451] Dieser Brief setzt unvermittelt mit der Thematisierung einer im Druck unsichtbar gewordenen Spur ein: „Und noch einmal Juliens Hand!“[452] Wieder wird darin die Verdoppelung des Rezipienten sichtbar, indem neben den

448 P II.2, S. 59.
449 P II.2, S. 65.
450 P II.2, S. 31.
451 Vgl. WA I, 47, S. 338f.
452 P II.2, S. 106.

fiktionalen Leser des handschriftlichen der reale Leser des gedruckten Briefs tritt. Der Effekt des Rekurses auf eine unsichtbare Materialität ist auch an dieser Stelle die Markierung einer zweiten Autorschaft. Denn die sich selbstbewusst mit ihrer Handschrift identifizierende Julie des achten Briefs scheint sich auf entscheidende Weise von der des zweiten zu unterscheiden, in dem sie sich noch als Stellvertreterin des Oheims zu verabschieden hatte; und sie unterscheidet sich selbst noch von der Julie, die am Vortrag den siebten Brief an die ‚Verfasser' der *Propyläen* geschrieben hat. Auch dieser Brief thematisiert sich indes eingangs selbst als Spur: „Abermals ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physiognomisirten, daß sie einen leicht fassenden, leicht mittheilenden, über die Gegenstände hinschwebenden Geist andeuteten."[453] In dieser Paraphrase einer von den Herausgebern vorgenommenen Lesart der materiellen Spur ist die Bedeutung der Handschrift deutlich ausgesprochen: Sie ist nicht nur Übertragungsmedium schriftlicher Semantik, sondern auch selbst Träger einer Semantik der Schrift, die in der Spur die Individualität und den Charakter des Schreibers lesbar macht.[454] Julie nimmt diese Charakterisierung gerne auf, denn „diese Eigenschaften sind mir heute nöthig, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigentlichsten Sinne aufgedrungen worden; denn ich fühle mich weder dazu bestimmt noch fähig; aber die Herren wollen es so und da muß es ja wohl geschehen".[455] Wie schon im zweiten Brief spricht sie aber auch im siebten nicht selbst. Sie agiert hier indes nicht als Stellvertreterin, sondern in einer anderen Form des Sekretariats: als Aufzeichnungsapparat. Sie soll die „Geschichte des gestrigen Tages" mitteilen, „die Personen schildern, die gestern unser Cabinet besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftig alle und jede Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Theile fest halten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen".[456] Gewiss gelingt ihr die apparathafte Aufzeichnung schon aufgrund ihres Unwillens nicht völlig, und sie plant von Beginn an, zu sehen „wie ich diesen Auftrag ablehne".[457] Bis zum Ende des Briefes hat sich dieses gespannte Verhältnis zum eigenen Schreiben nicht gebessert, im Gegenteil: „Meine Finger sind müde geworden und mein Geist ist abgespannt. Auch muß ich sehen ob ich nicht etwa dieses Geschäft von mir abschütteln kann."[458] Schon der zweite, aber insbesondere auch der siebte Brief sind gezeichnet von einem Zwiespalt, der emphatisch kollektives und häufig auch (vermeintlich) individuelles Schreiben prägt. Wie der Schlegels Auftrag

453 P II.2, S. 93.
454 Zur Physiognomie der Handschrift vgl. auch Kap. vier: Einschreiben: Stil, Form.
455 P II.2, S. 93.
456 P II.2, S. 93.
457 P II.2, S. 93.
458 P II.2, S. 105 f.

ausschreibende Schleiermacher[459] changiert auch Julie zwischen einem uneigentlichen Schreiben, das darauf zielt, den Schreiber zum Werkzeug zu machen und als Medium zum Verschwinden zu bringen, und dem Ausdruck eigener Individualität, der den in der Spur der Handschrift immer mit codierten Charakter des Schreibers zur Autorschaft aufzuwerten tendiert.

Genau diese Tendenz scheint im achten Brief überhandgenommen zu haben: „Heute ists mein freyer Wille, ja gewissermaßen ein Geist des Widerspruchs, der mich antreibt Ihnen zu schreiben."[460] Vorgeführt wird darin auch, wie sehr die Handlungen des Kollektivs von den Initiativen der einzelnen Akteure bestimmt werden können. So sei für den „Abend eine solenne Academische Sitzung" geplant, „in welcher man die Sache durchsprechen wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen".[461] Anstatt aber diese gemeinsame Sitzung abzuwarten, nutzt sie jene Freizeit, die ihr als Frau zukommt, um, während „die Herren an ihre Arbeit gegangen" sind, „das allein zu übernehmen, wozu sie mir ihren Beystand großmüthig zusagten".[462] Angezeigt ist darin nicht nur das bisweilen spannungsvolle Verhältnis zwischen dem Willen und der Freiheit des Einzelnen und dem Entschluss der Gruppe, sondern auch der dynamisierende Effekt, der sich aus dem Zusammenschluss mehrerer Personen mit unterschiedlichen (Geschlechter-)Rollen ergibt. „Denn wie manches unternehmen die Männer was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht zur rechten Zeit mit eingriffen, und das leichtbegonnene, schwer zu vollbringende gutmüthig beförderten."[463] Indem sie hier „allein" und im „Geist des Widerspruchs" agiert, ist damit gewiss keine dienende Tätigkeit bezeichnet.

Obwohl aber der Brief von Julies Hand ist und sie eingangs auch ihre individuelle Verfasserschaft betont, schreibt sie am Ende doch nicht eigentlich allein. So gibt sie gleich zu Beginn offenbar wörtlich eine Verteidigungsrede des Philosophen wieder, der klarstellt:

> *Meine* Rubriken bezeichnen nur Einseitigkeiten, welche als Mängel anzusehen sind, wenn die Natur den Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung verharrt. Das Falsche, Schiefe, fremd Eingemischte aber findet hier keinen Platz. *Meine* sechs Klassen bezeichnen die Eigenschaften, welche alle zusammen verbunden, den wahren Künstler, so wie den wahren Liebhaber, ausmachen würden die aber, wie ich aus *meiner* wenigen Erfahrung weiß und aus den *mir* mitgetheilten Papieren sehe, nur leider zu oft einzeln erscheinen.[464]

459 Vgl. Kap. drei.
460 P II.2, S. 106.
461 P II.2, S. 106.
462 P II.2, S. 106.
463 P II.2, S. 106 f.
464 P II.2, S. 107, Hervorhebung D. E.

Nicht nur wird daraus deutlich, dass das Rubrikenschema, deren Mitteilung Julie hier als Verfasserin übernimmt und das am Vorabend gemeinschaftlich mit Beispielen gefüllt wurde, auf den Philosophen zurückgeht,[465] sondern es wird auch sichtbar, dass die eine Hand mehrere Stimmen mitteilt. Ohne weitere typographische und auch ohne sichtbare Markierung in der virtuellen Handschrift, wird die vermittelte Stimme des Philosophen nach einem Zeilenumbruch von der unmittelbaren Julies abgelöst: „Nun zur Sache!"[466]

Indem hier die Vielfalt der Stimmen sichtbar wird, die sich hinter der einen Handschrift verbirgt, wird zugleich die vereinheitlichende Tendenz der auf einer Ebene darüber wirksam werdenden Typographie reflektiert. Was eingangs nur performativ erscheint, wird wenig später in einer die bereits begonnene ‚Einschachtelung der Künstler und Kunstfreunde'[467] parenthetisch unterbrechenden Anmerkung auch thematisiert:

> (Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und, weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das alles aus meinem Köpfchen komme. Ich wollte erst unterstreichen was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden. Sie werden am besten sehen wo ich nur referire, ja Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)[468]

Julie selbst nimmt hierin zunächst eine Trennung von Hand und Kopf vor,[469] um anschließend auch Kopf und Schrift zu unterscheiden. Denn sie teilt nicht nur Gespräche oder geäußerte Gedanken auf, sondern bedient sich auch verschiedener vertextender Praktiken, sie exzerpiert und zitiert bestehende Texte,[470] sie unterstreicht, selegiert und verwirft, was sie darin findet. Bei dieser redaktionellen Arbeit geht sie zudem sehr liberal mit der Frage der Urheberschaft um und bedient sich eigener Aufzeichnungen ebenso wie sie Texte der Hausgemeinschaft[471] und sogar noch Briefe der ‚Verfasser' der *Propyläen* heranzieht. Die Liste der benutzten Prätexte wird von Julie nur angedeutet und erstreckt sich potenziell noch auf weitere, möglicherweise auch bereits gedruckte Texte.

---

465 Indem der Philosoph damit die Ordnung vorgab, hat er auch entscheidenden Anteil an der Gestalt des ‚epistemischen Dings' der Kunst im emphatischen Singular, das sich daraus ergibt.

466 P II.2, S. 107.

467 P II.2, S. 93.

468 P II.2, S. 109.

469 Vgl. auch Ehrmann: Seelenorte.

470 Der Begriff der ‚Papiere' lässt hier offen, ob es sich dabei um handschriftliche oder bereits gedruckte Texte handelt.

471 Vgl. den Abschnitt über die Kleinkünstler, wo Julie schreibt: „So eben erinnert mich der Brief meines Oheims an Sie, daß auch dort schon gut und leidlich von dieser Klasse gesprochen worden, und wir wollen daher diese friedlichen Menschen auch nicht weiter beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft, Bedeutung und Einheit wünschen" (P II.2, S. 117).

Die Unsicherheit über die Urheberschaft dieses Textes, der darin mit Nachdruck zum Kollektivwerk wird, kann auch weitere Anschlüsse mit unsicherer Zeitlichkeit sichtbar machen. So findet sich im Abschnitt über die „Skitzisten", der „ohngefähr die Worte meines Oheims" wiedergibt,[472] folgende Charakterisierung des wesentlichen Verdienstes ihrer Werke: „Der Geist spricht zum Geiste und das Mittel wodurch es geschehen sollte, wird zu nichte."[473] Damit rücken die ästhetischen Vorlieben und Überzeugungen des Oheims in merkliche Nähe zu den Maximen des ebenfalls zumindest leicht fiktionalisierten Übersetzers, der *Diderots Versuch über die Mahlerey* „mit Anmerkungen begleitet" hat.[474] Am Ende des ersten Teils verabschiedet er sich von dem ‚ehrwürdigen Schatten': „habe Dank, daß du uns veranlasstest zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern, und wieder kühl zu werden. Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen."[475] Gewiss können der (fiktionale) Oheim und der (ebenfalls fiktionale) Übersetzer ähnliche Gedanken gehabt haben. Durch die von Julie selbst entworfene Papierszene wird diese konzeptionelle Nähe aber mehrfach lesbar: Zunächst könnte der Oheim für seine Charakterisierung Anleihen beim Übersetzer aus den *Propyläen* (im Manuskript oder Druck) genommen haben oder die Nichte könnte versucht haben, die vermittelte Rede ihres Onkels durch einen exzerpierten Gedanken aufzuwerten. Da aber die zeitliche Abfolge unbestimmt ist, wird auch die umgekehrte Richtung denkbar. Dann hätten vielleicht die ‚Verfasser' der *Propyläen* Anregungen aus den Briefen der ‚kleinen Societät' gezogen und in ihre gedruckte Zeitschrift eingespeist. Goethe wäre dann einsam im Jenaer Stadtschloss gesessen, als er Diderot kommentierte; neben sich nur den *Essai sur la peinture* und die Briefe des Oheims. Der *Sammler* trägt auf diese Weise jedenfalls dazu bei, nicht nur sich selbst, sondern das gesamte Journal als unauflösbares und in sich dicht verwobenes Kollektivwerk lesbar zu machen.

Gerade der achte Brief verdeutlich durch einige Reflexionen und gleichsam szenische Einschübe auch die spezifische Gruppendynamik, die das Ergebnis der Ordnungs- und Zuordnungsarbeit erheblich beeinflusst hat. So seien „unsere Freunde" mit der Gruppe der „Imaginanten" „gar zu lustig umgesprungen".[476] Es schien Julie „als wenn der Gegenstand sie reizte ein wenig aus dem Gleise zu treten," während sie selbst „zur Gerechtigkeit und Artigkeit aufforderte", ohne verhindern zu können, „daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durchgängig ein Lob anzudeuten scheinen".[477] Zuletzt spielte sogar ein poetisches

---

472 P II.2, S. 119.

473 P II.2, S. 118.

474 P I.2, S. 1.

475 P I.2, S. 44.

476 P II.2, S. 109.

477 P II.2, S. 109 f. Dort heißt es weiter: „Man nannte sie Poetisirer, weil sie, anstatt den poetischen Theil der bildenden Kunst zu kennen und sich darnach zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter

Moment mit hinein, denn man wollte „nach deutscher Reim- und Klangweise, sie als Schwebler und Nebler abfertigen".[478] Beinahe jede Kategorie führt zu kleineren und größeren Neckereien und Auseinandersetzungen. Einer Litanei an Fragen, die Julie zugunsten der ‚Poetisirer' stellte, „ergaben sich" die „Herren" bald.[479] Auch scheint es Julie „eine curiose Sache um einen Philosophen" zu sein, „daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint, und auf andern so fest besteht".[480] Das Unsystematische, das sich aus diesen persönlichen Vorlieben und Animositäten ergibt, führt wiederum dazu, dass Julie erst „in den Papieren" nachsehen muss, um seine Position überhaupt rekonstruieren zu können.[481] Weil Julies Schwester selbst eine Liebhaberin der ‚Undulisten' ist und „über diesen Punkt keinen Spas versteht, und gleich verdrießlich ist wenn man ihre duftigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hätte sonst gesucht dieser Klasse das Nebulistische aufzubürden und meine Imaginanten davon zu befreyen".[482]

Die Liste der Beispiele ließe sich noch erheblich erweitern, es sollte aber bereits deutlich geworden sein, dass hier eine spezifisch kollektive Arbeitsweise ausgestellt wird, die mehr umfasst als nur die ‚kalkulierte Spannung' zwischen der „Starrheit" des Schemas und der ‚kolloquialen Form'.[483] Es wird nicht nur vorgeführt, wie die Systematik aus dem Gespräch entstanden ist, sondern auch, dass es diese Ordnung ohne ein Kollektiv, das gerade auch selbst von gewissen Idiosynkrasien und Disharmonien geprägt ist, nicht (in dieser Form) geben kann.[484] Zudem umfasst die Kollaboration entschieden mehr als nur das Gespräch, da sie als Rei-

wetteifern, den Vorzügen desselben nachjagen und ihre eignen Vortheile verkennen und versäumen. Man nannte sie Scheinmänner weil sie so gern dem Scheine nachstreben, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen suchen, ohne sich zu bekümmern in wie fern dem Anschauen genug geschieht. Sie wurden Phantomisten genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht, Phantasmisten weil traumartige Verzerrungen und Incoherenzen nicht ausbleiben, Nebulisten weil sie der Wolken nicht entbehren können, um ihren Luftbildern einen würdigen Boden zu verschaffen."

478 P II.2, S. 110.

479 P II.2, S. 111.

480 P II.2, S. 114.

481 P II.2, S. 114.

482 P II.2, S. 116.

483 Müller: [Art.] Der Sammler und die Seinigen, S. 357.

484 Vgl. auch die Reflexion über die Funktionsweise von Kollaboration im Brief von Goethe an Schiller, 10.8.1799, WA IV, 14, S. 147: „Nachdem ich diese Woche ziemlich in der Einsamkeit meines Gartens zugebracht habe ich mich wieder auf einen Tag in die Stadt begeben und zuerst das Schloß besucht wo es sehr lebhaft zugeht. Es sind 160 Arbeiter angestellt und ich wünschte daß Sie einmal die mannigfaltigen Handwerker in so einem kleinen Raume beysammen arbeiten sähen. Wenn man mit einiger Reflexion zusieht, so wird es sehr interessant die verschiendensten Kunstfertigkeiten, von der gröbsten bis zur feinsten, wirken zu sehen. Jeder thut nach Grundsätzen und aus Übung das seinige. Wäre nur immer die Vorschrift wornach gearbeitet wird, die beste, denn

he von Vertextungen dargestellt wird. Indem beständig Texte von unterschiedlichen Individuen oder Kollektiven hergestellt werden, um sie wiederum in unterschiedlichen Zusammensetzungen hervorzuholen, zu erweitern oder zu exzerpieren, werden die individuellen Anteile relativ konsequent kollektiviert.

Diese gleichsam romantische Tendenz zur unendlichen Proliferation und Vervielfältigung der Perspektiven wird zuletzt noch einmal von Julie unterstrichen, denn es endet zwar mit dem achten Brief der *Sammler*, nicht jedoch die gemeinsame Anstrengung, die er mit den Seinen und den ‚Verfassern' der *Propyläen* unternimmt: „Hier haben Sie nun die ganze Uebersicht! mein Geschäft ist vollendet und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin daß ein beystimmendes, oder abstimmendes Gespräch eben da anfangen muß wo ich aufhöre."[485] Die Summe, die Julie schriftlich zieht wird so zum Einsatzpunkt eines neuerlichen Revisionsprozesses, der erwartungsgemäß in weitere Vertextungen münden wird. Der Brief schließt – das kann zu diesem Zeitpunkt nicht mehr überraschen – mit der Thematisierung einer unsichtbaren Materialität. Für eine „Confession", die ein anderes Thema betrifft, will sich Julie „eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal, wie immer, freundlich ansehen mögen".[486] Es folgt die typographisch unauffällige, in der imaginativen Handschrift aber durch das Umkehren einer vom Gewicht des virtuell mitschreibenden Kollektivs aufgeriebenen Feder deutlich herausgehobene Signatur: „Julie."[487]

Indem die Brieferzählung auf so vielfältige Weise metapoetisch das Konstruktionsprinzip des sie selbst umgreifenden Zeitschriftenprojektes reflektiert, inszeniert sie zugleich nachdrücklich einen Typus von Autorschaft, der nicht auf einzelne historische Akteure reduziert werden kann.[488] Der Text wird somit innerhalb seines ästhetischen wie literaturpolitischen Kontextes als Kampf an zwei Fronten, mithin als ambivalente Positionierungsstrategie lesbar. Denn die Veröffentlichung des ‚heiteren' Textes in der ansonsten streng urteilenden Kunstzeitschrift zielt nicht nur auf die Eingrenzung der Verluste auf ‚wirtschaftlichem Terrain', sondern zugleich auch auf einen Zugewinn auf ‚symbolischem Terrain',[489] indem die von den intransigent

leider kann auf diesem Wege ein geschmackvolles Werk so gut als eine barbarische Grille zu Stande kommen."

485 P II.2, S. 122.

486 P II.2, S. 122.

487 P II.2, S. 122.

488 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 1020, analysiert die „Pluralität des Ego" als wesentlichen Effekt der Autorfunktion.

489 Zu den drei Kapitalsorten vgl. Bourdieu: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.

theoretisierenden Texten geprägte ‚posture'[490] des Herausgebers durch den ironisierenden Gestus und die in der Kollektivität multiplizierte Perspektive in eine weniger streitbare Inszenierung von Autorschaft überführt wird. Dem „kleinen KunstRoman"[491] gelingt auf diese Weise metapoetisch die Konstituierung von Perspektivität, mithin die Projektion der kollaborativen Praxisform auf die Leinwand des Textes.

5.10 Die Stimmen des Autors. Zu Schlegels *Gespräch über die Poesie*

Die enge Kollaboration mehrerer Verfasser und die Inszenierung spezifisch kollektiver Autorschaft, die in der Analyse von *Der Sammler und die Seinigen* sichtbar wurden, lassen die Weimarer Produktionsgemeinschaft in enge Nähe zu einem ähnlichen Zirkel rücken, dessen Kollektivität viel größere Aufmerksamkeit von Zeitgenossen und Forschung erhalten hat. Gemeint ist freilich der Kreis um die beiden Brüder Schlegel, der sich programmatisch mit den selbstetablierten Konzepten der ‚Symphilosophie' und ‚Sympoesie' verbindet.[492] Geht man, wie bisher in der Arbeit argumentiert wurde, von einem Auseinandertreten von Verfasserschaft und Autorschaft aus, dann rückt das Verhältnis zwischen den tatsächlichen Praxisformen und den autorschaftlichen Repräsentationen auch im Kontext des frühromantischen Freundeskreises in den Blick. Dazu scheint sich insbesondere ein Vergleich des *Sammlers* mit einem Text anzubieten, der beinahe zeitgleich in den beiden letzten Stücken des *Athenaeum* erschienen ist. Das von Friedrich Schlegel verfasste *Gespräch über Poesie* weist insofern große Ähnlichkeiten auf, als auch hier programmatisch der gesellige Austausch von Ideen und Ansichten dargestellt wird, der zur gemeinsamen Behandlung ganz grundlegender ästhetischer Fragen führt. Folgt man dem Kommentar von Hans Eichner, dann ist darin „ein ansprechendes Bild romantischer Geselligkeit in Jena" gezeichnet.[493] Diese Einschätzung hat ihre Berechtigung wohl deshalb, weil Schlegel in den fiktionalen Charakteren zumindest zum Teil auch seine Freunde dargestellt hat. Jedenfalls behauptet er selbst in einem Brief an Friedrich Schleiermacher: „Im Antonio wirst Du nicht ungütig vermerken, daß er einige von Deinen polemischen Maniren gleichsam an sich hat, damit es dem Gespräch doch auch nicht an der Zuthat des Gesalzten fehlen möge."[494] Neben Schleiermacher

490 Im Konzept von Meizoz: Die posture, liegen habituelle und diskursive Elemente der autorschaftlichen Inszenierung verbunden vor.

491 Goethe: [Anzeige] Propyläen, S. 514.

492 Vgl. etwa das *Lyceums*-Fragment 112, KFSA I.2, S. 161, und das *Athenaeums*-Fragment 125, KFSA I.2, S. 185. Die Rolle der Individualität betonen dagegen Brandstetter/Neumann (Hg.): Genie – Virtuose – Dilettant.

493 Eichner: Einleitung, S. LXXXVIII. Auf das Vorbild des platonischen Symposions ist mehrfach hingewiesen worden. Vgl. etwa Kurz: Der Roman als Symposion.

494 F. Schlegel an Schleiermacher, verm. Januar 1800, SKGA V, 3, S. 370. Haym: Die romantische

gehörten aber noch einige weitere Personen zum engeren Kreis: „Wilhelm, Caroline, Friedrich und Dorothea wohnten im selben Haus, Ludwig und Amalie Tieck, Schelling und Novalis zählten zu ihren häufigen Gästen".[495] Bereits diese Liste lässt sich nicht ohne weiteres mit den im *Gespräch* auftretenden Figuren in Deckung bringen, und auch Eichner glaubt daher zwar in der Amalie „unschwer Caroline zu erkennen", bemerkt aber auch, dass man ansonsten keine der Figuren „mit Gestalten aus Schlegels Freundeskreis identifizieren" könne.[496] Diese Frage beschäftigt die Germanistik bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. So hat etwa Jacob Minor die männlichen (!) Figuren realen Personen des frühromantischen Freundeskreises zuzuordnen versucht. Andrea hat er mit Friedrich Schlegel selbst identifiziert, Marcus mit August Wilhelm, Antonio sei Friedrich Schleiermacher und Ludoviko Friedrich Wilhelm Josef Schelling. Hinter Lothario verberge sich gar der damals gerade noch bewunderte Goethe.[497] Der einflussreiche Germanist Karl Konrad Polheim hat zur Mitte des 20. Jahrhunderts dagegen mit Nachdruck behauptet, dass eine solche Zuordnung weder vorgenommen werden könne noch solle.[498] Die Frage war damit indes keineswegs entschieden. Sie mögen vorsichtiger und auch theoretisch stärker gesättigt sein, doch begegnen noch in jüngster Zeit Versuche, das *Gespräch* mehr oder weniger unmittelbar an reale Personen und Ereignisse rückzubinden.[499]

Dass die Frage nach der Übereinstimmung bestimmter Personen mit den Figuren des *Gesprächs* (oder jedenfalls ihre Vorbildwirkung) zum Streitfall wurde, ist gewiss für die ältere Forschung bezeichnend, aber auch für den gegenwärtigen Zusammenhang noch von einiger Bedeutung. Immerhin knüpft sich daran eben auch die Frage, ob das *Gespräch* als Reflex frühromantischer Textpraxis gelesen werden kann oder ob es sich hierbei nur um eine fiktionale Inszenierung handelt, wenn diese auch im Kontext einer auf Verfasserschaft ausgerichteten Lektürepraxis[500] weitreichende Folgen haben wird. Noch Ulrich Breuer meint, das „fiktive Gespräch stellt öffentlich aus, was sein Autor ‚in einem Kreise von Freunden bemerkt und anfänglich nur in Beziehung auf sie gedacht hatte'".[501] Trifft das zu, dann wird man ausgerechnet den von Schlegel individuell verfassten Text[502] tat-

Schule, S. 507, identifiziert aufgrund dieser Briefstelle Schleiermacher auch mit dem Antonio der *Lucinde*.

495 Eichner: Einleitung, KFSA I.2, S. LXXXVIII.

496 Eichner: Einleitung, KFSA I.2, S. LXXXVIII. Entschiedener schreibt Martinec: Musik als Mythos, S. 19: „Friedrich Schlegel alias Ludoviko".

497 Vgl. Minor: Friedrich Schlegel 3, S. 346–348.

498 Polheim: Die Arabeske, S. 135.

499 Vgl. Breuer: Making-of.

500 Sie macht im Werk den Autor bzw. die Autoren sichtbar; vgl. Kap. vier.

501 Breuer: Making-of, S. 139 f. Er zitiert hier aus dem Prolog des *Gesprächs*, A III.1, S. 62.

502 Die kollaborativen Anteile scheinen äußerst gering zu sein. Vgl. den konzisen Abriss bei Eichner: Einleitung, S. 63, und Endres: [Art.]: „Gespräch über die Poesie", S. 122.

sächlich als „Modell romantischer Geselligkeit"[503] bezeichnen können. Das ist schon deshalb nicht unproblematisch, weil der Text eben nur von einem Verfasser stammt und die Darstellung der Multiperspektivität tatsächlich aus einem einzigen beschränkten Blickwinkel erfolgt. Ein ‚Modell romantischer Geselligkeit' wäre der Text bestenfalls dann, wenn man deren Organisationsform monarchisch und nicht republikanisch denkt.[504] Diese Annahme ist aber auch deshalb nicht unproblematisch, weil sie eine Abbildrelation impliziert. Aufgrund der Diskrepanzen zwischen den im Text präsentierten Positionen und Schlegels „persönliche[r] Überzeugung" werde das *Gespräch* „zu einem ironischen bzw. proto-literarischen Text und seine Rede zur Figurenrede".[505] Bereits aufgrund der Fiktionalität sowie der Inkongruenz zwischen individuellem Verfasser und dargestellter Vielfalt der Redepositionen, sollte das *Gespräch* daher nicht einfach als ‚literaturtheoretische' Aussage Schlegels oder als ‚maßgebliche Erklärung des Schlegel-Kreises über das Romantische'[506] gelesen werden.

In ähnlicher Weise wie beim *Sammler* stellt sich damit auch für das *Gespräch* die Gattungsfrage. Neben die bereits angedeutete schlüsselromanhafte Lesart tritt in der Forschung meist eine, die den Text als literaturtheoretische Äußerung Friedrich Schlegels nimmt.[507] So stellt etwa für Howard E. Hugo das *Gespräch über die Poesie* „an essay rich in suggestiveness for critics of all times"[508] dar. Auch für Hans Eichner ist das Gespräch, sogar noch dezidierter, „Schlegels einziger Versuch nach dem noch unausgereiften Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie*, seine Literaturtheorie […] als Ganzes in einem kontinuierlichen Text darzustellen".[509] Nach Lothar Pikulik hat Schlegel „[w]esentliche Ansichten seiner Poetik […] im *Gespräch über die Poesie*, dem bedeutendsten seiner poetologischen Texte, niedergelegt".[510] Hartmut Steinecke und Fritz Wahrenburg charakterisieren „Friedrich Schlegels" *Gespräch über die Poesie* als „die erste umfassende Theorie

503 So Theisen: Januar 1800, S. 615 f.

504 Dafür spricht das in Kap. drei analysierte Beispiel.

505 Endres: [Art.]: „Gespräch über die Poesie", S. 123:

506 Vgl. Eichner: Einleitung, KFSA I.2, S. XCVI: „Der *Brief über den Roman* blieb also bis zum Erscheinen von Wilhelms Wiener Vorlesungen die maßgebliche Erklärung des Schlegel-Kreises über das Romantische und ist damit nicht nur der Höhepunkt des *Gesprächs über die Poesie*, sondern auch Friedrichs gewichtigster Beitrag zum dritten und letzten Band des *Athenäums*."

507 Das ist bereits angeregt durch Schlegel selbst, der den Text im fünften Band seiner Werkausgabe abdruckt, der „Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie" versammelt. Dort bezeichnet er den Text auch als ‚Abhandlung'; vgl. Schlegel: Vorrede, o. S.

508 Hugo: An Examination, S. 231.

509 Eichner: Einleitung 1985, S. 9.

510 Pikulik: Frühromantik, S. 157. Und weiter: „Dabei dient die Gesprächsform nicht bloß äußerlich als Medium der Vermittlung, sondern sie ist Ausdruck des innersten Gehalts, der Anschauung nämlich vom einheitlich-unterschiedlichen Wesen der Poesie."

romantischer Dichtkunst".[511] Diese Lesart ist auch deshalb erstaunlich, weil sie bereits vom Prolog des *Gesprächs*, der zumindest vorgibt, die Rede des Verfassers selbst zu sein, in eine prekäre Position gebracht wird. Das in der Folge dargestellte Gespräch habe ein reales zum Vorbild, der Verfasser aber wisse „nicht genau, was der Fantasie und was der Erinnerung angehört; vieles ist wirklich darin, andres ersonnen".[512] Damit wird zunächst eine ganz spezifische Form der Kollektivierung vorgeführt, die mündliche Äußerungen unterschiedlicher Positionen bewusst *und* unbewusst mit eigenen Positionen vermischt und dieses Konglomerat zudem in eine kaum anders denn als ‚literarisch' zu bezeichnende Form bringt, die „ganz verschiedene Ansichten gegen einander stellen soll".[513] Die Charakterisierung dieses damit auch unabweisbar fiktionalen Textes als Literaturtheorie vernachlässigt beinahe völlig dessen (poetische) Form. Wenngleich Schlegel hier kein Gespräch wiedergibt, das wirklich stattgefunden hat,[514] und damit auch keine produktive Kollektivität reflektiert, sondern eine solche allererst im eigenen Schreiben imaginiert, so nähert er sich in seinem die Gattungsgrenzen systematisch verunsichernden, „theoretisierend-poetisierenden *Gespräch über die Poesie*"[515] entscheidend der zuvor selbst aufgestellten Forderung an, die ‚Poesie der Poesie'[516] an die Stelle einer Theorie der Poesie zu setzen. So betont auch der Prolog des *Gesprächs* die bedeutende Rolle der hier gewählten Form: Es lasse sich „eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie".[517]

Nimmt man diesen Hinweis auf die poetische Form als einen programmatischen, dann wird man zunächst an die Gattungsbezeichnung des Titels verwiesen. Der Text präsentiert sich darin als „Gespräch", als „‚Spiel der Mitteilung', in dem die begrenzten Standpunkte eine positive Bedeutung bekommen, da sie dieselbe

511 Steinecke/Wahrenburg (Hg.): Romantheorie, S. 260–265, hier S. 259. Exemplarisch kann daran auch abgelesen werden, wohin die Tendenz, den Text als Theorie zu lesen, führt. So wird für die Sammlung der fiktionale (!) „Brief über den Roman" isoliert und dieser Teil des *Gesprächs* der Autorschaft des Theoretikers Friedrich Schlegel unterstellt. Bei Struzek-Krähenbühl: Oszillation und Kristallisation, S. 174, wird das *Gespräch* auch als theoretische Folie zur Interpretation von Novalis' *Die Lehrlinge von Sais* herangezogen.

512 A III.1, S. 61. Gockel: Zur neuen Mythologie, S. 134, bemerkt, das *Gespräch* gebe „keineswegs in allen Stücken Friedrich Schlegels eigene Meinung wieder".

513 A III.1, S. 61 f.

514 Dagegen Breuer: Making-of.

515 So die Charakterisierung bei Pott: Poetiken, S. 26.

516 Vgl. dazu bereits die *Fragmente* von 1798, in denen von einer „künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung" die Rede ist, in der „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn" sollte (A I.2, S. 65). Phantasiert wird ein „System der transcendentalen Poesie", in der wie selbstverständlich dem großen Weimarer Vorbild eine privilegierte Stellung zukommt: „Goethe's rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie" (A I.2, S. 68).

517 A III.1, S. 60.

Sache aus verschiedenen Perspektiven beleuchten".[518] Das Dialogische ist gewiss ein Grundprinzip der frühromantischen Poetologie, das sich insbesondere im Konzept der ‚Symphilosophie' ausdrückt. Demnach sollen auch die „im Gespräch vertretenen Perspektiven […] einander entgegengesetzt sein und miteinander im Streit liegen".[519] Soweit die allgemeinen Forderungen. Das Besondere an diesem speziellen Gespräch ist aber wohl seine doppelte Schriftlichkeit. Denn es wird nicht nur als Text verfasst und in gedruckter Form den Lesern mitgeteilt,[520] auch innerdiegetisch wird nur zum geringen Teil gesellig parliert, stattdessen vorwiegend Vorgeschriebenes verlesen.[521] Interessant für die Rahmung des *Gesprächs* ist, dass diese später realisierte Form nicht auf den Verfasser Schlegel zurückgeht, sondern auf die fiktionale Amalia, die gleich zu Beginn vorschlägt: „Jeder, oder zunächst nur wer eben am meisten Lust habe, solle einmal seine Gedanken über Poesie, oder über einen Theil, eine Seite derselben von Grund seines Herzens aussprechen, oder lieber ausschreiben, damit man's schwarz auf weiß besitze, wie's jeder meyne."[522] Sie betont darin zunächst die Authentizität des Vortrags, der nicht das bessere Argument, sondern die innigste Überzeugung aussprechen solle. Indem sie dafür die schriftliche Fixierung der Gedanken vorschlägt, nimmt sie dem Gespräch zwar einen guten Teil seiner eigentlich konstitutiven Dynamik, die sich aus der ständigen Möglichkeit des Vergessens und der Revision ergibt, sie ermöglicht damit aber auch erst die für kollektives Schreiben entscheidenden Praktiken der Streichung, Ergänzung und Umstellung von ‚fremder' Hand. Interessanterweise erscheint Camilla gerade diese Verstärkung der Textbezogenheit des geselligen Umgangs, die sich nun sogar noch auf das Gespräch ausweitet, als willkommene „Abwechslung von dem ewigen Lesen".[523]

518 So Rese: Republikanismus, S. 66.

519 Rese: Republikanismus, S. 67. Vgl. auch die dortige Betonung, „daß die Entgegensetzung der Meinungen konstitutiv ist für ein gemeinschaftliches Philosophieren, die Symphilosophie".

520 Vgl. auch Deiters: Friedrich Schlegels Konzept, S. 15: „Ist das Gespräch konstitutiv polyphon und polyperspektivisch und damit – nach der Logik Schlegels – ironisch strukturiert, weil jeder Gesprächsbeitrag, indem er formuliert wird, einen anderen, ihm voraus liegenden überschreitet und in seiner Perspektivität relativiert, um hernach das gleiche Schicksal des Überschrittenwerdens zu erleiden, so wird dieses Wechselspiel, sofern es sich um ein geschriebenes, also um ein Gespräch auf Textebene handelt, in den Stand einer höheren Allgemeinheit erhoben, denn sein Medium ist die allgemeine Sinnlichkeit des Buchstabens und nicht jenes der menschlichen Stimme, deren Schall nicht nur schnell verhallt, sondern in die sich immer auch die Bedürftigkeit der leiblichen Kreatur mischt."

521 Damit trifft die Form der fiktionalen Gesprächsbeiträge zusammen mit ihren realen Vorläufern, die Schlegel zum Teil als Privatvorlesungen gehalten hat. Vgl. Eichner: Einleitung, KFSA I.2, S. LXXXVII.

522 A III.1, S. 63.

523 A III.1, S. 63.

Zwar wird die Lektüre zunächst nicht durch Texte, sondern nur durch deren Verlesen ersetzt, doch scheint Camilla in der Verbindung von schriftlicher Fixierung und der Möglichkeit zur (in diesem Fall: nachträglichen) mündlichen Intervention der „Streit" begünstigt. Er „würde dann erst recht arg werden; und das müsse er auch, denn eher sey keine Hoffnung zum ewigen Frieden".[524] Sie reformuliert damit die bereits zuvor im *Athenaeum* geäußerte Ansicht, dass die Beschränktheit des Einzelnen nur im Gespräch, insbesondere im Streitgespräch zu überwinden sei.[525] Diese Grundüberzeugung wird auch im Prolog zum *Gespräch über die Poesie* proklamiert: Der Mensch gehe „immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden".[526]

Das ist für die hier verfolgte Argumentation, dass die moderne Autorschaft sich selbst auf spezifische Weise zum Erscheinen bringt, indem sie Verfasserschaft inszeniert, von einiger Bedeutung. So ist es in jedem Fall bemerkenswert, mit welcher Frequenz und in welcher Variationsbreite Schlegel, der nach den bisherigen Erkenntnissen der Forschung den Text allein verfasst hat,[527] hier einen kollektiven Ursprung des *Gesprächs* ausstellt. Im Unterschied zum *Sammler* ist hierfür aber das Gespräch der fiktionalen Figuren weniger relevant, da es eingebettet wird in eine Rahmung, die zwar ähnlich funktioniert wie die von realen oder fiktionalen Herausgebern erzeugten, aber noch darüber hinaus geht.[528] Wie auch der *Sammler* setzt der Text mit dem Titel ein, es geht davon aber nicht dieselbe Unsicherheit über die Realität oder Fiktionalität der verantwortenden Instanz aus, da das *Athenaeum* kein konsequent anonymisierendes Journal ist und im vorgeschalteten Inhaltsverzeichnis zum *Gespräch* deutlich den Autor zu erkennen gibt: „Von Fr. Schlegel."[529] Der Prolog selbst ist aber nicht mit einer eigenen Überschrift gekennzeichnet, sondern setzt gleich nach dem Haupttitel ein. Erst im letzten Absatz, bevor – nur durch einen einfachen Trennstrich typographisch markiert – das eigentliche Gespräch beginnt, gibt sich die sprechende Instanz nur durch

524 A III.1, S. 63.

525 Vgl. Rese: Republikanismus, S. 67 f.

526 A III.1, S. 61.

527 Das *Gespräch* kann allerdings in gewisser Weise als Werk eines *collectif involontaire* gesehen werden, wenn es stimmt, dass nach Breuer: Making-of, S. 142, „erst Goethes Verdikt gegen die gemeinsame Publikation der Texte Schellings und Novalis' im *Athenaeum* bei Friedrich Schlegel die Schreibhemmung gelöst hat, die ihn bis dato so sehr quälte. Erst Goethes Entscheidung hat es Schlegel ermöglicht, das Gespräch fertig zu stellen."

528 In der Forschung ist der Prolog auch kaum für sich analysiert worden. Es wurden dagegen die von fiktionalen Figuren präsentierten Einschübe intensiv und insbesondre als Schlegels theoretische Position verhandelt. Vgl. etwa Endres: [Art.]: „Gespräch über die Poesie", S. 122 f., der insbesondere die Rolle des letzten, „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken" betitelten Einschubs betont.

529 A III.1, o. S.

ihr „Für mich“ als dessen im Inhaltsverzeichnis genannten Verfasser zu erkennen.[530]

Dieser gewiss zumindest zum Teil auch wiederum fiktional gebrochene ‚Fr. Schlegel‘[531] setzt also unmittelbar nach dem Haupttitel mit einer allgemeinen Reflexion über die Poesie ein. Bemerkenswert ist, dass bereits der erste, aphoristische Absatz, ebenfalls recht unvermittelt mit einer Kollektivierungsphantasie endet: „Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer.“[532] Der spezifische Entwurf von Kollektivität ist an dieser Stelle besonders interessant, weil er starke Ähnlichkeit auch mit dem etwa zeitgleich entstandenen Gemeinschaftsentwurf des *Sammlers* aufweist. Er geht dabei zunächst von den Teilen des Kollektivs aus: Jeder Mensch habe „seine eigne Poesie in sich“.[533] Schlegel sucht unmittelbaren Anschluss auch an eine Poetik der Entäußerung, die Werke als unmittelbaren Ausdruck ihres Autors begreift,[534] wenn er fortfährt, dass diese Individualpoesie unveränderlich bleibe, „so gewiß er der ist, der er ist, so gewiß nur irgend etwas Ursprüngliches in ihm war“.[535] Er formuliert diese Beständigkeit als Imperativ, denn „keine Kritik kann und darf ihm sein eigenstes Wesen, seine innerste Kraft rauben, um ihn zu einem allgemeinen Bilde ohne Geist und ohne Sinn zu läutern und zu reinigen, wie die Thoren sich bemühen, die nicht wissen was sie wollen“.[536] Damit wird eine vereinheitlichende Tendenz verabschiedet und zugleich betont, dass Individualität auch Idiosynkrasie meinen kann und darf.[537] Indem er neben den gebräuchlichen Begriff der „Poesie der Worte“ auch die „formlose und bewußtlose Poesie“ stellt, „die sich in der Pflanze regt,“ und beide zuletzt dem „Gedicht der Gottheit, dessen Theil

530 Vgl. A III.1, S. 62. Die Frage, ob es sich dabei nun wiederum um einen realen oder fiktionalen Verfasser des *Gesprächs* handelt, ist freilich auf der Ebene des gedruckten Textes nicht zu klären, und auch die überlieferten Quellen zum Text lassen keine endgültige Entscheidung darüber zu, wie triftig die inszenierte Entstehungsgeschichte und Schreibsituation sind. Vgl. dazu auch Endres: [Art.]: „Gespräch über die Poesie“, S. 124, der festhält, dass es sich bei dem Text „nicht wirklich um ein ‚Gespräch‘“ handle. Als solches könne „bestenfalls ein geringer Teil des Textes gelten, der vielmehr von einer Erzählerrede in der ersten Person eingeleitet wird und ansonsten aus vorbereiteten Reden besteht, die von ihren (fiktiven) Urhebern vorgelesen und von einer auktorialen Instanz des Textes (die nicht mit dem Ich-Erzähler identisch ist) als Epochendarstellung, Rede, Brief sowie als Versuch (Essay) annonciert werden“.

531 Dagegen Hugo: An Examination, S. 222: „The first section of the *Gespräch* is actually a short introduction, where Schlegel discusses directly with the reader – without using the framework of a fictitious dialogue – the identity of *Poesie* with metaphysics.“

532 A III.1, S. 58.

533 A III.1, S. 58.

534 Vgl. Kap. vier.

535 A III.1, S. 58.

536 A III.1, S. 58 f.

537 Bunia/Dembeck: Freunde zitieren, S. 165 f., betonen ebenfalls die Bedeutung der individuellen Idiosynkrasie für das Gelingen der Symphilosophie.

und Blüthe auch wir sind", annähert,[538] spricht er jedem Menschen eine je eigene, valide *poiesis* und Schöpferkraft zu.[539]

Auf diese Feier der Individualität folgt unweigerlich die Reflexion der damit einhergehenden Limitierungen: „Da nun aber seine Poesie, eben weil es die seine ist, beschränkt seyn muß, so kann auch seine Ansicht der Poesie nicht anders als beschränkt seyn."[540] So naheliegend diese Erkenntnis ist, so überraschend ist die Konsequenz, die sich für ‚Fr. Schlegel' daraus ergibt. Denn es dürfe daher „dem Dichter nicht genügen, den Ausdruck seiner eigenthümlichen Poesie, wie sie ihm angebohren und angebildet wurde, in bleibenden Werken zu hinterlassen".[541] Damit wird der authentische Selbstausdruck, der vielen anderen Poetiken als der höchste Grad der Kunst gilt, zur Stufe, die es – ganz ähnlich wie in Goethes Konzept des Stils –[542] zu überwinden gilt. Der Dichter müsse daher „streben, seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern"; aber eben nicht in Form einer „tödtende[n] Verallgemeinerung", sondern indem „er seinen Theil an das große Ganze auf die bestimmteste Weise anzuschließen strebt".[543]

Aus diesem höchsten Anspruch ergibt sich die Notwendigkeit des Gesprächs, das für den ‚wahren Dichter' „heilsam und lehrreich seyn" könne, denn er „ist ein geselliges Wesen."[544] Genau ein solcher Dichter scheint auch ‚Fr. Schlegel' zu sein, wenn er schreibt, dass es für ihn „von jeher einen großen Reiz" gehabt habe, „mit Dichtern und dichterisch Gesinnten über die Poesie zu reden".[545] Wieder wird damit der Blick auf den Titel zurückgelenkt und die Frage aufgeworfen, wer denn hier eigentlich mit wem ins Gespräch über die Poesie kommt. Denn ‚Fr. Schlegel' rahmt hier nicht nur ein fiktionales Gespräch, er übernimmt auch die darin entworfene Präsentationsform für seinen eigenen Text:

538 A III.1, S. 59.

539 Gleichzeitig wird damit die Menschheit als das äußerste und allgemeinste Kollektiv aufgerufen, durch das ein gegenseitiges Verständnis der Individualpoesien überhaupt ermöglicht wird. Vgl. A III.1, S. 59: „[D]ie Schönheit des Gedichts zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Theil des Dichters, ein Funke seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aufhört." Dieses grundlegende Einverständnis der Gattung ist die basalste Stufe, für gemeinschaftliche Produktion muss es aber noch gesteigert werden, denn „‚Symphilosophie' und Freundschaft sind […] aufs engste miteinander verbunden." So Baader: Christen und Weiber in der Freundschaft?, S. 261.

540 A III.1, S. 60.

541 A III.1, S. 61.

542 Vgl. dazu insbesondere Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 341–443.

543 A III.1, S. 61. Zur enzyklopädischen Dimension der Symphilosophie vgl. auch Bär: Sprachreflexion der deutschen Frühromantik, S. 289–303.

544 A III.1, S. 61.

545 A III.1, S. 61. In der späteren Werkausgabe ist diese Selbstbezeichnung gelöscht zugunsten des neutralen „Wohl hatte es darum von jeher einen großen Reiz" (vgl. KFSA I.2, S. 286).

> Das Interesse an dieser Vielseitigkeit erzeugte den Entschluß, was ich in einem Kreise von Freunden bemerkt und anfänglich nur in Beziehung auf sie gedacht hatte, allen denen mitzutheilen, die eigne Liebe im Busen spüren und gesonnen sind, in die heiligen Mysterien der Natur und der Poesie kraft ihrer innern Lebensfülle sich selbst einzuweihen.

‚Fr. Schlegel' legt damit jenen Lesern, ‚die eigne Liebe im Busen spüren', das *Gespräch* als schriftlichen Diskussionsbeitrag vor. Kurz vor Ende des Prologs wird damit klar, dass er nicht allein Aufriss der allgemeinen Theorie einer die ‚Dichtung' weit hinter sich lassenden ‚Poesie',[546] sondern zugleich ihr Vollzug ist: ‚Fr. Schlegel' bindet die Leser selbst in ein Gespräch über das *Gespräch*,[547] als eine ‚Poesie der Poesie', ein und radikalisiert damit seine Poetik der Kollektivität.[548]

Es ist bemerkenswert, wie weit Schlegel hier in seiner Inszenierung von Kollektivität als autorschaftlichem Modus geht. Er beschränkt sich nicht auf die Behauptung, dass der Text selbst kollaborativ, im Wechsel von Gespräch und Schrift, entstanden ist, sondern erweitert die virtuelle Gemeinschaft noch um die Leser.[549] Das ist umso bemerkenswerter, als diese Inszenierung grundiert wird von einer unabweislichen Spannung zwischen dem individuell verfertigten Text und der virtuellen Aufspaltung der Perspektive innerhalb des Textes. Bereits Franz-Josef Deiters bemerkt, dass „sich Schlegels Text nach der Eingangspassage in eine Vielheit von Stimmen [spaltet], die in ein Gespräch über die Poesie miteinander treten".[550] Er geht indes davon aus, dass „diese Stimmen der monologischen Stimme des Eingangsteils des Textes gleich geordnet sind, die Polyphonie und Polyperspektivität also in keinen auktorialen Rahmen eingefasst wird" und sieht den Text in dieser „Selbstspaltung auf der performativen Ebene die Konsequenzen seiner

---

546 Das folgende fiktionale Gespräch wird in dieser Perspektive auch als konkrete Poetologie der allgemeinen Theorie des Prologs lesbar.

547 Zu dieser Erweiterung auf die Leserschaft auch Gamper: Kollektive Autorschaft. Nach Zovko: Zwischen Moderne und Tradition, S. 141, verstand Schlegel die Lektüre „in seiner kritischen Epoche als Kunst des ‚symphilosophierenden' Gespräches mit dem Text, in welchem der kreative Schaffensprozess fortgesetzt wird, weil der ‚synthetische Schriftsteller' schon bei der Abfassung seines Werkes mit seinem zukünftigen Leser ‚in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Sympoesie' tritt".

548 Der Text reflektiert damit nicht nur innerdiegetisch seine zumindest potenzielle Verfasserschaft, sondern wird auch selbst zu einem – wenn auch erst künftigen – Kollektivwerk.

549 Diese Idee wird von der Frühromantik zwar ausgebreitet und ventiliert, aber nicht erfunden. Schon in der Auseinandersetzung mit *Wilhelm Meisters Lehrjahren* wird die Beteiligung der Leser von Schiller und Goethe gemeinsam thematisiert. Als Reaktion auf eine von Körner stammende briefliche Rezension des Romans schreibt Goethe am 19. November 1796 an Schiller: „Bey diesem Aufsatz ist es aber auch überhaupt sehr auffallend, daß sich der Leser productiv verhalten muß, wenn er an irgend einer Production Theil nehmen will" (WA IV, 11, S. 265).

550 Deiters: Friedrich Schlegels Konzept, S. 17.

eigenen Programmatik" ziehen.[551] Das verkennt sicherlich die Inszenierung, die der Stimme des Prologs die Privilegien eines Autors zugesteht, durch die in der nur vordergründigen Multiplizierung von Verfasserschaft im *Gespräch* auch ein gewisser „Überlegenheitsanspruch des Autors"[552] sichtbar wird.[553] Der performative Witz des *Gesprächs* ist gerade, dass Schlegel darin mit der Inszenierung der Entstehungsgeschichte als Kollektivprozess und der Erweiterung um die Leserschaft gleich zwei Gemeinschaften imaginiert, im Grunde aber mit sich selber spricht. Das ist zwar im diskursiven Rahmen der Literatur um 1800 widerständig, im Horizont seiner eigenen Poetologie indes gar nicht so problematisch. Bereits in einem von Friedrich Schlegel der Sammlung des *Blüthenstaub* hinzugefügten Fragment[554] heißt es:

> Wenn man in der Mittheilung der Gedanken zwischen absolutem Verstehen und absolutem Nichtverstehen abwechselt, so darf das schon eine philosophische Freundschaft genannt werden. Geht es uns doch mit uns selbst nicht besser. Und ist das Leben eines denkenden Menschen wohl etwas andres als eine stete innere Symphilosophie?[555]

Diese Selbstkollektivierung der ‚inneren Symphilosophie' ist indes kaum als neues textproduktives Verfahren anzusehen, sondern vielmehr als Versuch, bekannte kreative Prozesse in der Terminologie der Frühromantik zu beschreiben.

Damit öffnet sich erneut die Perspektive auf das Trennende zwischen der Ebene der Verfasserschaft und jener der Autorschaft. Gerade weil sich die Selbstdarstellung der Frühromantiker als Verfasserkollektiv als so erfolg- und folgenreich erwiesen hat, ist es umso bemerkenswerter, dass sie – nicht nur im Fall des *Gesprächs* – stärker auf autorschaftlichen Inszenierungen denn auf tatsächlichen Schreibpraktiken zu beruhen scheint. Man kann daher gerade nicht in der (inszenierten) Spezifik der Jenaer Kommunikationsgemeinschaft den Grund dafür ausmachen, dass „F. Schlegel unter dem Programmtitel der *Symphilosophie* eine intellektuelle Autorschaft auf den Begriff gebracht hat, die nicht mehr auf das einzelne Originalgenie festzulegen ist".[556] Oder jedenfalls nur dann, wenn man Autorschaft in

551 Deiters: Friedrich Schlegels Konzept, S. 17.

552 Matuschek: Die Macht des Gastmahls, S. 96.

553 Die Bedeutung der Multipersonalität, nicht nur der (gespielten) Multiperspektivität betont auch Schreiber: Das Symptom des Schreibens, S. 150.

554 Bunia/Dembeck: Freunde zitieren, S. 166, sprechen sogar davon, dass es „Friedrich Schlegel in Novalis' Sammlung eingeschmuggelt hat".

555 A I.1, S. 75.

556 Wegmann: Was heißt einen ‚klassischen Text' lesen?, S. 373, Fn. 8. Auch Röttgers: Symphilosophieren, S. 102, folgt im Wesentlichen der Inszenierung und geht davon aus, dass romantische Verfasserschaft folgendermaßen funktioniert: „So wie aber die innere Widersprüchlichkeit eines

der hier vorgeschlagenen Weise von Verfasserschaft unterscheidet. Denn auf der Ebene der Autorschaft mag Kollektivität vorherrschen, die tatsächliche Produktion gerade der als Gemeinschaftswerke inszenierten Texte ist durchaus in nicht zu unterschätzender Weise vor allem von Friedrich Schlegels ‚Originalgenie' geprägt.

Man sollte die Diskrepanz zwischen den Ebenen indes nicht als Betrug am Leser missverstehen, sondern sie als konstitutive Form des autorschaftlichen Paradigmas um 1800 begreifen. Die Inszenierungspraktiken, die häufig auf bestimmte Formen der Verfasserschaft gerichtet sind, um Authentizität, Kollektivität, Handwerklichkeit etc. auszustellen, üben eine notwendige Funktion für das Erscheinen und die Positionierung von Werk-Autoren und Autor-Werken aus. Vermieden werden sollte daher, die Darstellungsweisen auf der Ebene der Autorschaft gutgläubig oder ‚romantisierend' als Reflex tatsächlicher Praktiken zu lesen.[557] Der Blick auf das Trennende der Ebenen bietet dagegen Gelegenheit, die Funktion der Virtualisierung von Verfasserschaft auf der Ebene der Autorschaft für das Abstecken der Möglichkeiten der Werkrezeption, aber nicht zuletzt auch für die Durchsetzung ästhetischer Positionen zu ermessen. Gerade für den letzten Aspekt ist das Kollektiv als sich steigernde und läuternde Zusammensetzung eine taugliche Form. Bis zur emphatischen Neuausrichtung der Literatur um 1770 und dann erneut durch die Professionalisierung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert wurde individuellen Überzeugungen oder Erkenntnissen auch deshalb Skepsis entgegengebracht, weil sie zumindest potenziell idiosynkratisch, beschränkt oder parteilich waren. Gegen solche – in diesem Sinn: relativ schwachen – Individualüberzeugungen konnte sich die als Kollektiv inszenierte Frühromantik umso besser positionieren.[558]

Der Erfolg dieser Inszenierung dokumentiert sich auch in vielen literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträgen, in denen sie mehr oder weniger unmittelbar übernommen und reproduziert wird. Tzvetan Todorov etwa konstatiert, man habe es bei der Frühromantik „mit *einer* Lehre und *einem* Autor zu tun, auch wenn dieser mehrere Namen hat: Nicht dass der eine dem anderen nachredet (die wäre bloß Sympathie), sondern ein jeder bringt einen Aspekt, einen Teil von ein und

---

jeden, die Kette seiner inneren Revolutionen, als unendlicher Prozeß erhalten bleibt auch dann, wenn sie in der Polemik nach außen als wohlbestimmte und widerspruchsfreie Einheit auftritt, ebenso bleiben im Symphilosophieren die Eigenheiten der Personen gegeneinander bestehen, und der Prozeß, der unendlich fortgeht, pendelt zwischen absolutem Verstehen und absolutem Nichtverstehen hin und her."

557 Problematisch ist daher auch, eine reale, nicht ideale „frühromantische Geselligkeit und gemeinsame Schriftstellerei – die Sympoesie und Symphilosophie –" als Schlegels Vorbild „für größere soziale Umwälzungen" zu verstehen. So Mergenthaler: Zwischen Eros und Mitteilung, S. 193.

558 Dieser Aspekt macht auch einen guten Teil der Krise aus, die von dem spannungsreichen ‚Romantikertreffen' von 1799 ihren Ausgang nimmt. Vgl. auch das von Dirk von Petersdorff und Ulrich Breuer herausgegebene Sonderheft: „Das Jenaer Romantikertreffen im November 1799. Ein romantischer Streitfall", Athenäum 25 (2015).

derselben Lehre besser als jeder andere zum Ausdruck".[559] Das trifft gewiss zum Teil zu,[560] eine solche Einschätzung verkennt aber, dass viele dieser multiplen Perspektiven auf dasselbe Ding – wie im *Gespräch*[561] – tatsächlich nur fingiert waren.

Das verdeutlicht auch die weitere Geschichte des Textes, der 1823 in überarbeiteter Form in Schlegels individueller (!) Autor-Werkausgabe erschienen ist und dabei einen deutlich verlängerten und modifizierten Schluss erhielt.[562] Dabei wurde von Friedrich Schlegel allein und mit gewiss deutlich schwächerer ‚Erinnerung' an vorangegangene Gespräche[563] eine intensive Diskussion zwischen den Figuren gestaltet, mithin die Spannung zwischen individueller Verfasserschaft und reklamierter Kollektivität noch erhöht. Die Erweiterung verdeutlich auch einen Unterschied, der sich bereits aus den Publikationskontexten des *Athenaeum* und der Werkausgabe ergibt. Denn im Journal inszeniert ‚Fr. Schlegel' das *Gespräch* als Diskussionsbeitrag mit dem Publikum, es endet mit einer von Lothario, Camilla, Marcus und Antonio nacheinander ergänzten Liste emphatisch ‚mythologischer' Sujets, die „in jeder wohl verfaßten Litteratur" ihren Platz behaupten können sollen.[564] Dass diese Liste tendenziell offen ist, verstärkt die Geste der Einladung ans Publikum zur (virtuellen) Partizipation am Gespräch mit ‚Fr. Schlegel'. Man muss daher die im Prolog entfaltete Grundanlage des Textes bereits wieder vergessen haben, um monieren zu können, dass das *Gespräch* in der im „*Athenaeum* veröffentlichten Gestalt […] ohne eigentlichen Schluss bleibt".[565] Denn die offene Form scheint der Inszenierung nicht nur angemessen, sondern sogar konstitutiv.

So wenig ein werkhafter Abschluss des *Gesprächs* im Kontext des *Athenaeum* möglich war, so nötig wird er dem Text der Werkausgabe. Antonios Referenz auf den Mythos von Marsyas' Schindung, die ohne Erläuterung zuletzt zu stehen kommt und so etwa die Deutung als beispielhafte „Durchsetzung göttlicher Autorität in der Kunst"[566] zulässt, wird in der zweiten Fassung auf erstaunliche Weise gegen den Strich gelesen.[567] Dort wird „das kritische Geschrey geschäftiger Scythen,

559 Todorov: Symboltheorien, S. 161.

560 Es verkennt aber freilich auch, dass nicht alle dieser ‚Namen' wirklich ‚dieselbe Lehre' vertreten haben. Zur Problematik der ‚Symphilosophie' zwischen Schlegel und Novalis, insbesondere zu Novalis' Kritik an Schlegels Fragmenten, vgl. Schanze: Erfindung der Romantik, S. 139–142.

561 Matuschek: Die Macht des Gastmahls, S. 86, macht eine „Aufstiegsstruktur" aus, „deren vertikale Wertordnung aus der horizontalen Perspektive gleichberechtigter Mehrstimmigkeit ausscheidet". Mergenthaler: Zwischen Eros und Mitteilung, S. 142, kritisiert mit Recht, dass Matuschek dabei von der „zweiten, geglätteten Fassung" des Textes ausgeht.

562 Vgl. Schlegel: Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke 5, S. 219–330; der Schlussteil S. 312–330.

563 Vgl. A III.1, S. 61, und Schlegel: Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke 5, o. S.

564 A III.2, S. 187.

565 Endres: [Art.]: „Gespräch über die Poesie", S. 122.

566 Matuschek: Die Macht des Gastmahls, S. 93f.

567 Mergenthaler: Zwischen Eros und Mitteilung, S. 142 f., sieht beide Fassungen in ähnlicher ‚Ironie' verbunden.

oder die ungeberdigen Jammertöne des alten Marsyas, wie man ihm seine gewohnte Haut entreißen will", gegen den „harmonische[n] Laut von Apollo's göttlicher Leyer" gestellt.[568] Amalia greift diese Wendung auf und schlägt vor, „den schönen Garten unsrer neuen Poesie sorgfältig [zu] verschließen, damit wir nichts vernehmen von dem widrigen Lärm da draußen".[569] In erstaunlich harmonischer Weise führt Lothario den Gedanken fort und imaginiert, wie alle Gesprächspartner in dieser Abgeschiedenheit gemeinsam „den Nachhall vom ewigen Sphärengesang in irdischer Poesie vernehmen".[570] In dieser Harmonie ist zuletzt jede Dissonanz der Kontroverse, mithin jede Dynamik des Gesprächs aufgehoben. Da damit das Gespräch genauso wie der ‚Garten der neuen Poesie' ohnehin und sogar emphatisch abgeschlossen wird, erscheint es beinahe tautologisch, wenn Camilla mit der eher aussichtslosen Hoffnung auf eine Fortführung des Diskurses endet: „Und so wollen wir hier für heute unser Gespräch beschließen, bis eine glückliche Muse und wieder zusammen führt."[571] Darin klingt auch der Schluss des im ersten Stück der *Propyläen* erschienenen ‚Gesprächs' *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* an. Dort äußert der „Anwald", allerdings am Ende eines Textes mit noch offenem Ausgang, den ganz ähnlichen Wunsch, „daß ein beyderseitiges Interesse uns bald wieder zusammen führen möge".[572]

Die späte Kulmination beider Ideologien in ähnlichen Tendenzen macht nicht nur einmal mehr die geteilte Grundlage der ‚klassisch-romantischen' Doppelepoche deutlich, sondern zeigt auch einen überraschenden Chiasmus auf: Denn während die häufig als ‚klassizistisch' apostrophierte Weimarer Gruppierung mit hoher Intensität und in vielfältigen Formen gemeinschaftlich arbeitete, ohne diese Kollektivität auf der Ebene der Autorschaft mit besonderem Nachdruck oder jedenfalls ohne wirklichen Effekt zu inszenieren, stellten sich die Frühromantiker in unvergleichlicher Weise als Kollaborationsgemeinschaft dar, obwohl diese Inszenierungen keinesfalls immer mit den reklamierten Praktiken übereinkamen. Noch die späte Fassung des *Gesprächs* imaginiert sich im Vorwort als ‚unendliche' Mitteilung und als programmatisch frühromantischer Text. Es ist daher bemerkenswert, wenn am Ende der Entwicklung dieses sich ebenso kollektiv wie offen gebenden Textes ein emphatischer Abschluss zu stehen kommt.[573] Darin scheint sich

568 Schlegel: Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke 5, S. 329 f.

569 Schlegel: Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke 5, S. 320.

570 Schlegel: Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke 5, S. 320.

571 Schlegel: Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke 5, S. 320.

572 P I.1, S. 65.

573 Dass sich Schlegels Ansichten spätestens seit der Wende zum Katholizismus teils erheblich gewandelt haben, soll hier keinesfalls übergangen werden. Vielmehr soll diese Entwicklung eine Problematik aufzeigen, die dem Paradigma individueller Autorschaft eignet und die noch von der modernen Editorik weitgehend fortgeschrieben wird. Denn dieselbe Person wird immer auch nur eine Autorschaft reklamieren können und das *Gespräch* wird immer ein Text bleiben. Die

exemplarisch anzuzeigen, was die Inszenierung der Offenheit des Textes im *Athenaeum* nur dürftig verdeckte: Das *Gespräch* war immer schon Autorwerk und Schlegel nichts anderes als sein Werkautor.[574]

meisten Ausgaben edieren daher jedes Werk (meist in der Fassung letzter Hand) nur einmal und verzeichnen die Abweichungen zu allen anderen Fassungen lediglich im Apparat.

574 Die Tendenz der individualisierten Autorschaft Schlegels deutet sich freilich bereits im letzten *Athenaeum*-Band an. Im Inhaltsverzeichnis zu A III.1 wird dort „erstmals, entgegen der in der *Vorerinnerung* genannten Praxis der Zeitschrift, der volle Name des neuen Dichters genannt: ‚Von Friedrich Schlegel' heißt es dort, für alle sichtbar" (Dehrmann: Studierte Dichter, S. 180).

6. RETRAKTION

Wem die Verse gehören? Ihr werdet es schwerlich errathen,
Sondert, wenn ihr nun könnt, o Chorizonten, auch hier!
(Goethe/Schiller: Die Aufgabe)[1]

6.1 Verschwundene Kollektivwerke: Die *Xenien*

Ende September 1796 ereignete sich ein Skandal; papieren zwar, doch handfest.[2] In Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1797* erschienen unter dem Titel *Xenien* polemische Zweizeiler, die sich gegen einen guten Teil der literarischen Öffentlichkeit aus beinahe allen Lagern richteten.[3] Besonders betont wurde in der Forschung daher auch die Streitlust der Klassiker,[4] die Entrüstung der Angegriffenen und der bunte Reigen der als Antwort publizierten Anti-Xenien.[5] Das trifft sicher zu und ist von Bedeutung. Die *Xenien* sind aber noch auf eine zweite Weise skandalös, die indes weit weniger spektakulär ist und auch keine Kriegsmetaphoriken bedient: Vielleicht ist der eigentliche Skandal der *Xenien* – ihre Autorschaft.

Matthew Bell hat festgehalten, dass sich in dem Zyklus aus Distichen „ein neuer Begriff der Autorschaft“ entfalte, „dessen auffallendste Merkmale Anonymität und Zusammenarbeit sind“.[6] In der Tat sind die *Xenien* im Erstdruck des *Musen-Almanach für das Jahr 1797* ohne Autornennung erschienen und sie geben auch keinen unmittelbaren Hinweis auf den oder die Verfasser. Dennoch kann man davon ausgehen, dass die Anonymität der Gedichte „nur auf dem Papier“[7] bestanden hat. Schon zeitgenössisch konnte man schnell erahnen, wer die Verfasser waren. Immerhin erschienen über den *Musen-Almanach* verteilt weitere Distichen von teils ähnlichem Inhalt und vergleichbarer Form, und zwar entweder unter den Namen eines individuellen Autors oder sie waren, wie die *Tabulae votivae*, gleich mit „G. und S.“[8] gezeichnet.[9]

1 Goethe/Schiller: Die Aufgabe (91. Xenion), zit nach: Musen-Almanach auf 1797, S. 221.

2 Ammon: Ungastliche Gaben, S. 1, spricht von einem „beispiellosen Skandal“: „Einen solchen Aufruhr hatte die ‚Gelehrtenrepublik‘ bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht erlebt.“

3 Schwarzbauer: Die Xenien, S. 205, betont, wie stark die *Xenien* auch einem literaturpolitischen Kalkül unterlagen: „Die Blößen welcher ‚*Collegen*‘ sie öffentlich ausstellten, hing von deren Position in der Literaturgesellschaft ab.“

4 Vgl. etwa Sengle: Die „Xenien“.

5 Vgl. die Liste bei Ammon: Ungastliche Gaben, S. 343 f.; die Prosperität dieser Polemik belegen auch die nicht veröffentlichten und z. T. erst spät in den Nachlässen aufgefundenen Gegenpolemiken wie etwa die von Nicolai (vgl. Werner: Bisher ungedruckte Anti-Xenien).

6 Bell: Anonymität und Autorschaft, S. 97.

7 So Schwarzbauer: Xenien, S. 29; dort auch zur Kritik an der vorgeblichen Anonymität.

8 Musen-Almanach auf das Jahr 1797, S. 182.

9 Letzteres dürfte in diesem Kontext allerdings mehr Sigle eines Kollektivs (vgl. W.K.F.) denn Abkürzung zweier Namen gewesen sein.

Die Anonymität der *Xenien* stellt sich damit zunächst als Spiel dar, das dem von Goethe bereits im Jahr davor aufgestellten Prinzip folgt. Anlässlich des bevorstehenden Erscheinens eines Aufsatzes „des Herrn v. Humbold [sic!]" in Schillers *Horen* erinnert Goethe daran, dass es besser wäre, wenn man das Publikum „im Zweifel wegen des Verfassers ließe".[10] Einen erwartbaren Einwurf Schillers antizipierend, der zumal die bekannteren Namen der Beiträger aus literaturpolitischen Rücksichten gerne genannt hätte, setzt Goethe hinzu: „Zwar weiß ich wohl daß wir sehr offenbar Versteckens spielen, doch halte ich es für sehr ersprießlich: daß der Leser wenigstens erst urtheilen muß eh er erfährt wer sein Autor sey."[11] Die Anonymität der *Xenien* kann daher nicht einfach als (zeitgenössisch durchaus üblicher) Versuch gelesen werden, den konkreten Urheber einer polemischen Äußerung zu verbergen.[12] Sie ist zumindest auch Teil eines Spiels, das die Aufmerksamkeit des Publikums lenken oder gar steigern sollte.

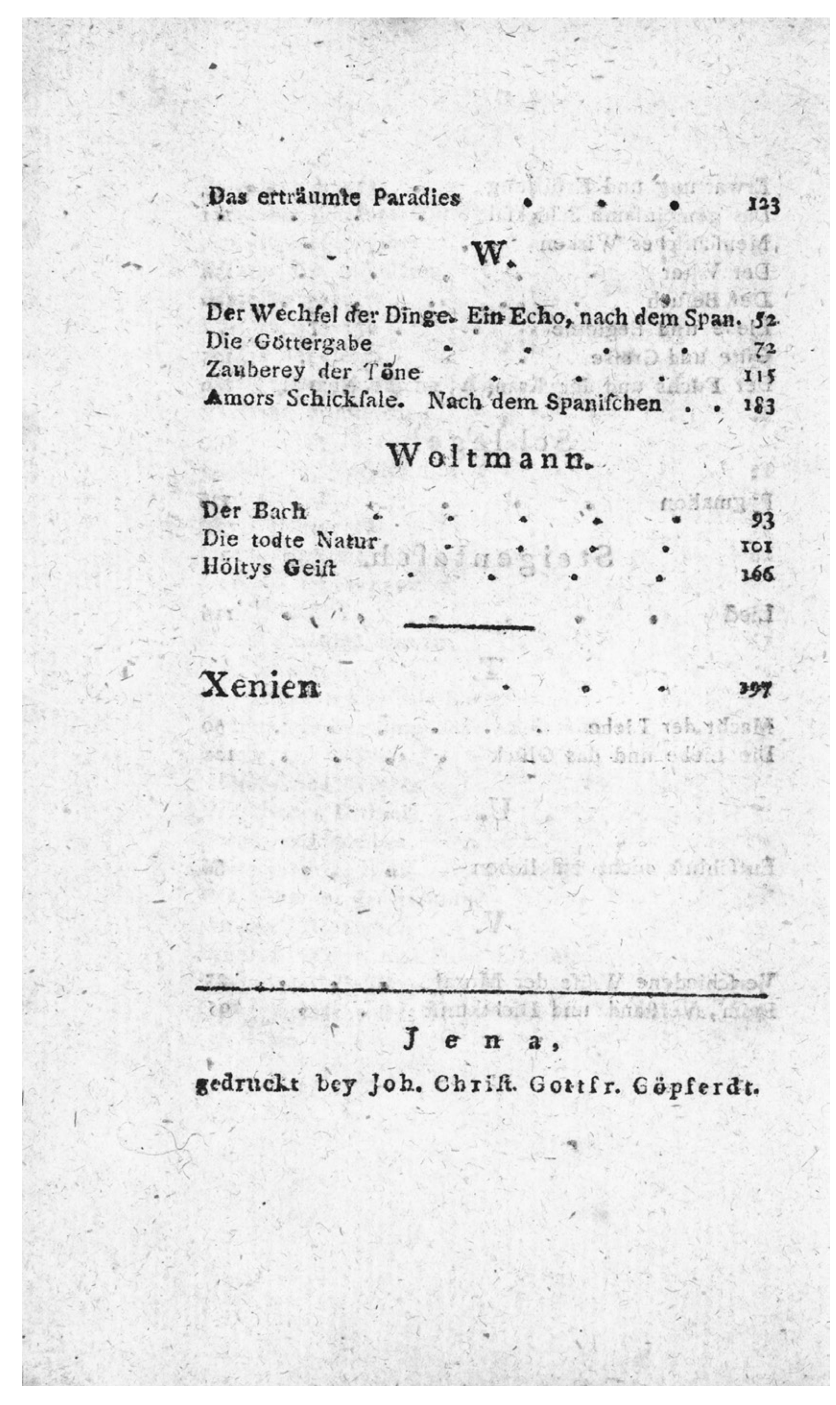
Anonymität wird damit im Kontext des Weimarer Klassizismus zu einer Geste des Aufschubs. Man sollte indes das vor allem mit Blick auf die *Horen* entwickelte Programm nicht leichthin als Erklärung für die fehlenden Autornamen in den *Xenien* nehmen.[13] Wieder macht ein genauer Blick auf die Materialität des Erstdrucks entscheidende Differenzen erkennbar. So lässt bereits das hinten angebundene Inhaltsverzeichnis die Autoren nicht einfach aus oder verdeckt sie durch ein (potenziell kollektivierendes) Pseudonym (vgl. Abb. 23). Vielmehr lässt es den Werktitel an die Stelle des Autors treten – oder nicht ganz: Denn an den *Xenien* wird typographisch eine Zusammenziehung der beiden Systemstellen für Autor und Titel vollzogen. Sie sind groß und fett wie die Autorennamen, zugleich aber linksbündig wie die Gedichttitel gesetzt. Indem die *Xenien* nicht nur von Goethe und Schiller kollaborativ verfasst wurden, sondern auch von einer Zusammenziehung aus Verleger, Setzer und dem Satz selbst auf bestimmte Weise hergestellt, jedenfalls lesbar gemacht wurden, zeigen sie zuletzt *typographisch* an, was Goethe und Schiller zunächst vielfach nur brieflich behaupteten: dass sie ein Kollektivwerk sind. Diese bis zur Ununterscheidbarkeit getriebene Verschlingung von Autorwerk und Werkautor ist um 1800 eine schwierige Position, zu deren besserem Verständnis ein im Komplex des Sammelwerks relativ unscheinbares Xenion herausgegriffen werden soll.

10 Goethe an Schiller, 27.1.1795, WA IV, 10, S. 231.

11 Goethe an Schiller, 27.1.1795, WA IV, 10, S. 231.

12 Zum Wert des Namens in öffentlichen Auseinandersetzungen vgl. auch Bahr: Autorität und Name, und Barner: Autorität und Anmaßung.

13 Gewiss trifft aber der allgemeine Schluss von Bell: Anonymität und Autorschaft, S. 98, zu: „Die Anonymität diente also nicht nur dem Schutz, sie war zugleich ein Ziel."



Jena,
gedruckt bey Joh. Christ. Gottfr. Göpferdt.

Abb. 23: Musen-Almanach für das Jahr 1797, Inhaltsverzeichnis (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Das Distichon, das den Titel „An einen gewissen moralischen Dichter" trägt, stammt aus einem Brief Schillers an Goethe vom 22. Jänner 1796 (Abb. 24 und 25). Der Brief ist auch textkulturhistorisch in mehrfacher Hinsicht interessant. Denn es findet sich nicht nur eine „kleine Lieferung von Epigrammen" am Ende des Briefes.[14] Bevor die Gedichte in den Schreibraum des Briefbogens eingetragen werden, wird noch Goethe beauftragt, „drei und sechzig Ellen Tapeten von schöner grüner Farbe und zwei und sechzig Ellen Einfassung, welche ich ganz Ihrem Geschmack und Ihrer Farbentheorie überlasse", zu beschaffen.[15] Erst nach diesem Auftrag und den dazugehörigen Grüßen von Schillers Frau folgen, zugleich die Grenze zwischen dem faktual-epistolaren und dem polemisch-fiktionalen Teil markierend, zwei Distichen von Schillers Hand (Abb. 25):

An einen gewissen moralischen Dichter
Ja, der Mensch ist ein ~~elender~~<ärmlicher *[G]*>Wicht, ich weiß – doch das wollt' ich
Eben vergessen und kam, ach wie gereut mich's! zu dir.

Jakob der Kantianer
Kantische[2] Worte[3] sollte[1] der hohle Schädel nicht fassen?
~~Sieht man~~ <Hast du *[G]*> in hohler Nuß ~~ja~~*[S]* ~~doch den~~ <Fasten *[S]*>~~Kalender versteckt~~.
<nicht auch Devisen gesehn. *[G]*>

Darunter trägt Goethe – auf fremdem Briefpapier, doch mit eigener Hand – ein weiteres Xenion ein:[16]

<Freyheit
Freyheit ist ein herrlicher Schmuck. ~~Doch leider~~ <Doch steht er,> wir sehens,
~~frey~~<Jeg>licher Menge so schlecht als nur das Halsband dem Schwein.>

Damit ändert das Blatt seine Funktion oder legt zumindest zwei Funktionen übereinander. Denn das nach Weimar übersandte Papier ist zunächst ein Brief, ein Text dessen mitteilende Funktion im Vordergrund steht. Er kommuniziert Tapetenbestellungen, Grüße und Gedichte. Schon durch Goethes Korrekturen, noch deutlicher aber durch die Hinzufügung des dritten Xenions wird der Brief *auch* zum Raum poetischer Kollaboration. Wieder zeigt sich daran, dass für die Untersuchung künstlerischer Ko-Kreativität ein Blick nötig ist, der sensibel ist für die Beweglich-

14 Schiller an Goethe, 22.1.1796, SNA 28, S. 170.
15 Schiller an Goethe, 22.1.1796, SNA 28, S. 171.
16 Auffällig ist daran sowohl die gemeinschaftliche Bearbeitung als auch das Medium der Bearbeitung, der Brief. Sowohl Schwarzbauer: Xenien, als auch Ammon: Ungastliche Gaben, gehen meines Wissens nicht näher auf den Brief oder die darin mitgeteilten und erstellten Gedichte ein.

keit aller Akteure und Medien. So wandelbar die menschlichen Akteure in ihren Rollen sind, so mobil sind auch die Funktionen der Medien und Schreibräume. Es scheint daher nötig, eine Praxeologie in diesem umfassenden Sinn zu entwickeln, durch die sichtbar wird, wie konkrete Handlungsweisen den Charakter nicht zuletzt von Schreibräumen ändern und den Anspruch auf Autorschaft legitimieren.

Auch in diesem Sinn sind die von Schiller stammenden Brief-Xenien interessant. Denn sie führen die Produktionsweise der Kollaborateure, die in den Sammelhandschriften und brieflichen Inszenierungen kaum Plastizität gewinnen können, deutlich vor Augen. Schillers eigene, bereits in Niederschrift und Korrektur gestaffelte, Textarbeit wird ergänzt um Eingriffe von Goethe. Der Arbeitsraum dieser poetischen Praxis ist ein Brief, der nicht nur einigermaßen profane Dinge in den ‚heiligen' Bereich der Dichtung einlässt,[17] sondern eben zunächst auch nur bestimmte beschränkte Möglichkeiten der Überarbeitung zulässt. Der Schreibraum des Briefes ermöglicht damit andere Praktiken, zumal des Kollektiven, als ein halbbrüchiges Folioblatt in Goethes ‚Schreibwerkstatt'.[18] Gerade weil aber die Überarbeitung dennoch teils weitreichend ausfällt, kann kaum die Rede sein von Korrekturen an einem fremden Text. Vielmehr lässt sich hier die Autorschaft bei ihrer Wanderung zwischen den Akteuren beobachten.

Zumindest im Zeitraum zwischen der Ausarbeitung und der Publikation der Auswahl im *Musen-Almanach* ist diese Autorschaft auch als eine kollektive anzusehen. Das führt der Brief selbst ins Treffen, indem Schiller seinem Korrespondenz- und Schreibpartner gleich zu Beginn noch die radikalste Form der Kritik, die völlige Streichung, zugesteht: „Was Ihnen darunter nicht gefällt, lassen Sie nur gar nicht abschreiben."[19] Das Abschreiben durch den Sekretär, das hier aufgerufen wird, ist in diesem Zusammenhang keinesfalls gering zu schätzen. Denn in der Sammelhandschrift kommen die Brief-Xenien schon in kollektivierter Form, mit Goethes Korrektur, zu stehen. Die Schreiberhand macht dabei unkenntlich, welcher Text und welches Zeichen von wem stammt.[20] Der Effekt dieses zugleich ab- und fortschreibenden Texteingriffs ohne Autorrechte ist wiederum, dass der Kollektivtext der *Xenien* nicht nur auf Goethe und Schiller zurückgerechnet werden kann, sondern auch auf Tätigkeiten des Schreibers beruht. Denn er macht nichts Geringeres, als in der Reinschrift von fremder Hand die individuelle Verfasserschaft zu löschen, um den Text einer kollektiven Autorschaft zu öffnen.

Dass die Arbeit des Schreibers auch Teil einer autorschaftlichen Strategie ist, macht Schiller schon vier Tage vor dem *Xenien*-Brief deutlich, als er das Projekt

17 Vgl. Goethes *Einleitung*, P I.1.

18 In Anlehnung an die Industrie-Metaphorik, die Delabar: Brechts Factory, nahelegt.

19 Schiller an Goethe, 22.1.1796, SNA 28, S. 170.

20 Goethe/Schiller: Xenien 1796, S. 41, druckt nach der Sammelhandschrift ab. Der Kommentar zu diesem Text vermerkt, S. 236: „*elender für* ärmlicher *ist Correctur Goethes im Brief.*"

S. 4.

143 d. 22. Jen. 96

Hier eine kleine Lieferung von Epigrammen.
Was Ihnen darunter nicht gefällt, lassen Sie nur
gar nicht abschreiben. Es geht mit diesen kleinen Späßen
doch nicht so rasch als man glauben sollte; da man
keine Suite von Gedanken und Gefühlen dazu benutzen
kann, wie bey einer längern Arbeit. Sie wollen sich ihre
ursprüngliche Kraft als Glückliche Einfälle nicht nehmen
lassen. Ich zweifle übrigens, ob ich, bey meinem Müßig-
gange, Ihnen soviel vorkommen werde als Sie denken,
denn in die Länge geht es doch nicht, ich muß mich zu
größern Sachen entschließen, und die Epigramme auf den
Augenblick ankommen lassen. Doch soll kein Posttag
leer seyn, und so rücken wir doch in 4, 5 Monaten
weit genug vor.

Ihre Epigramme im Almanach machen großes Glück,
wie ich immer aufs neu in Erfahrung bringe, und
bey Leuten, von deren Urtheil man an keine Schande
hat. Daß der Almanach in Weimar unter den
Emigrierten und den Hundsposttagen noch aufkommen
kann, ist mir fast tröstlich zu vernehmen.

Darf ich Sie mit einem kleinen Auftrage belästigen?
Ich wünschte 63 Ellen Taffet von schöner
grüner Farbe und 62 f. Einfassung, welche
ich ganz Ihrem Geschmack und Ihrer Farbentheorie

Abb. 24: Schiller an Goethe, 22.1.1796, GSA 28/1048, Bl. 7r (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 25: Schiller an Goethe, 22.1.1796, GSA 28/1048, Bl. 7v (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

als ein „gemeinschaftliche[s] Opus für den neuen Almanach“ bezeichnet.[21] Damit wird bereits vorstrukturiert, was noch die rückblickende Selbstdarstellung des alten Goethe prägt. Im Dezember 1828 bemerkt er gegenüber Eckermann:

> Freunde wie Schiller und ich, Jahre lang verbunden, mit gleichen Interessen, in täglicher Berührung und gegenseitigem Austausch, lebten sich in einander so sehr hinein, daß überhaupt bei einzelnen Gedanken gar nicht die Rede und Frage seyn konnte, ob sie dem Einen gehörten oder dem Andern. Wir haben viele Distichen gemeinschaftlich gemacht, oft hatte ich den Gedanken und Schiller machte die Verse, oft war das Umgekehrte der Fall, und oft machte Schiller den einen Vers und ich den andern. Wie kann nun da von Mein und Dein die Rede seyn! Man müßte wirklich selbst noch tief in der Philisterey stecken, wenn man auf die Entscheidung solcher Zweifel nur die mindeste Wichtigkeit legen wollte.[22]

Der Brief führt vor, wie sich zwei Autoren auf eine Art ineinander schreiben,[23] dass keine Separation ihrer Teile mehr möglich und das Ergebnis als ihr „gemeinschaftliches Werk“[24] anzusprechen ist. Das scheint ein wesentlicher Grund dafür zu sein, warum Schiller die *Xenien* für ein „wirklich interessante[s] Produkt, das in seiner Art einzig werden dürfte,“ hält.[25]

> Göthe und ich werden uns darinn absichtlich so ineinander verschränken, daß uns niemand ganz auseinander scheiden und absondern soll. Bey einem solchen gemeinschaftlichen Werk ist natürlicherweise keine strenge Form möglich; alles was sich erreichen läßt ist eine gewisse Allheit oder lieber Unermeßlichkeit, und diese soll das Werk auch an sich tragen.[26]

Die entscheidende Konsequenz aus dieser Kollektivpoetik ist im diskursiven Zusammenhang der Jahre um 1800, dass dieses Werk stets nur beiden gemeinsam gehö-

---

21 Schiller an Körner, 18.1.1796, NA 28, S. 166.

22 Eckermann: Gespräche mit Goethe II, S. 42 f. (16.12.1828). Ein ähnliches Konzept entwirft bereits Goethes *Einleitung* in die *Propyläen*, P I.1, S. VI: „Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß seyn, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammen führen wird.“

23 Vgl. auch Goethe an W. v. Humboldt, 26.5.1799, WA IV, 14, S. 98: „Wir drey [Goethe, Meyer und Schiller; Anm. D. E.] haben uns nun so zusammen und in einander gesprochen, daß bey den verschiedensten Richtungen unserer Naturen keine Discrepanz mehr möglich ist, sondern eine gemeinschaftliche Arbeit nur um desto mannigfaltiger werden kann.“

24 Goethe an Meyer, 25.5.1798, WA IV, 13, S. 154.

25 Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, SNA 28, S. 181.

26 Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, SNA 28, S. 181.

ren kann. Daher sei es „zwischen Göthe und mir förmlich beschlossen, unsre Eigenthumsrechte an die einzelnen Epigrammen niemals auseinander zu setzen, sondern es in Ewigkeit auf sich beruhen zu lassen".[27] Die hier bereits als geistiges Eigentum verstandene Verfügungsgewalt über ein Werk, das in textueller, paratextueller und typographischer Form als ein kollektives lesbar gemacht wurde, kann folglich nur von beiden Kollaborateuren gemeinsam ausgeübt werden. Bereits Schiller bemerkt indes, dass damit zugleich ein Modus beschrieben ist, der im Paradigma individueller Autorschaft, das die emphatischen Individualitäten des Autorwerks und des Werkautors eng aufeinander bezieht, nur schwer umzusetzen sein wird. Der Kompromissvorschlag lautet daher: „Sammeln wir unsere Gedichte, so läßt jeder diese Xenien *ganz* abdrucken."[28]

Die *Xenien* wurden indes weder von Goethe noch von Schiller in der vom *Musen-Almanach* festgelegten Werkgestalt wiederabgedruckt. Was sich stattdessen in der Druckgeschichte der folgenden Jahre ereignete und welche Folgen das für das Werk der *Xenien* nach sich zog, soll exemplarisch am Beispiel des Epigramms *An einen gewissen moralischen Dichter* nachvollzogen werden. Ich wähle damit das am wenigsten bearbeitete Gedicht aus Schillers *Xenien*-Brief vom 22. Jänner 1796,[29] und zwar deshalb, weil es hier gerade nicht um die gemeinschaftliche Bearbeitung des Textes, sondern um die Bearbeitung des Werks gehen soll. Ich wähle es aber auch, weil es zugleich das bekannteste der drei dort verzeichneten Gedichte ist und als einziges in den Almanach aufgenommen wurde[30] – wohlgemerkt als Teil eines Kollektivwerks und mit der bereits im Schreibraum des Briefs vorgenommenen Korrektur Goethes.[31]

Bis zu diesem Punkt kann man die Arbeit an den *Xenien* als recht konsequente, kollektivierende Kollaboration beschreiben. Das Gedicht *An einen gewissen moralischen Dichter* stellt sich als Gravitationspunkt dar, um den sich ein Kollektiv aus zwei Autoren und einem Schreiber, aber auch aus textueller Infrastruktur, Typographie und einer Gattung zentriert. Indem dieser Effekt zudem aus einer darauf gerichteten Poetologie resultiert, erscheint es geradezu als Modellfall literarischer Kollektivierung um 1800. Es ist aber nicht dabei geblieben. Zwar stimmt es wohl,

27 Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, SNA 28, S. 182.

28 Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, SNA 28, S. 182.

29 Es ist bemerkenswert, dass dem Gedicht bisher nicht nachgegangen wurde, zumal die Entstehungsumstände schon lange bekannt sind. Goethe/Schiller: Die Schiller-Goethe'schen Xenien, S. 91, druckt das Gedicht bereits mit Goethes Korrektur, weiß aber offenbar um die Herkunft aus dem Brief. Die Kenntnis scheint indes unsicher – jedenfalls wird im Kommentar zu „Der Kantianer" (ebd., S. 46) Goethes Antwortbrief falsch auf den 20. Jänner 1796 datiert.

30 Das Xenion *Jakob der Kantianer* kommt nicht in die Auswahl für den *Musen-Almanach* und auch nicht in die spätere Werkausgabe. Es erscheint erst im Kontext der Publikation des Briefes in Bd. 2 des Briefwechsels mit Goethe und daraufhin in der von Goedeke besorgten Werkausgabe unter dem Titel „Der Kantianer" (Schiller: Schillers sämtliche Schriften 11, S. 157).

31 Musen-Almanach für das Jahr 1797, S. 201.

dass es „geradezu eine Intention der Forschung“ sei, „anonyme Autorschaft aufzulösen und namentlich zuzuschreiben“;[32] es scheint aber auch, dass solche Zuschreibungen bereits um 1800 ganz selbstverständlich zumindest versucht wurden.[33] Bei einem kollektiven Werk tendiert die Auflösung der Anonymität rasch zur Identifizierung der beteiligten Autoren und zur Zuschreibung und Verteilung einzelner Textteile. Wenn die auch gewiss nicht immer möglich war oder mit hinreichender Treffsicherheit erfolgte,[34] so geht in den schon um 1800 üblichen Lektürepraktiken mit der Auflösung der Anonymität auch eine Auflösung der Kollektivität einher. Doch auch auf Autorseite zeigt sich diese Tendenz zur Auflösung des Kollektivs in seine (vermeintlichen) Bestandteile, wenn – wie Schiller und Goethe schon selbst bemerkt haben – der Publikationskontext gewechselt wird.

Das „Sammeln“ der Gedichte wird dabei zum Problem, das sich auch dadurch nicht beheben lässt, dass „jeder diese Xenien *ganz*“ abdruckt.[35] Es verschärft sich vielmehr. Denn in der Überführung eines Kollektivwerks in die historisch recht junge Formation der Werkausgabe zu Lebzeiten, geraten auch zwei fundamental differierende Optionen innerhalb des literarischen Diskurses in Konfrontation. Das dem (vorwiegend vormodernen) Autorschaftsmodell des Kompilators sich annähernde Kollektiv muss dem *œuvre*, jenem äußersten Kulminationspunkt der Engführung der beiden Trajektorien von Bibliographie und Biographie, stets äußerlich bleiben. Werke oder Werkteile, die nicht dem einen schöpferischen Autor allein zugerechnet werden können, erscheinen als fremd und sie sind damit angetan, das gesamte Unterfangen zum Scheitern zu bringen. Dass Schiller wie Goethe ihre Gedichte einmal sammeln würden, war zu erwarten; dass diese Sammlung problematisch werden würde, ebenso; nur der Zeitpunkt, an dem dies geschah, ist ein wenig überraschend.

Turbulent wird es nämlich bereits 1803, keine sieben Jahre nach der Erstpublikation, als zur Ostermesse der zweite Band der von Schiller selbst besorgten Ausgabe seiner Gedichte bei Crusius in Leipzig erscheint.[36] In dieser (nunmehr:) Autor-Werkausgabe findet sich das Xenion unter dem Namen *Der moralische Dichter.*[37] Es erhält damit zwar im Zuge der Extraktion aus dem Werkzusammenhang der *Xenien* einen neuen Titel, macht Goethes frühe Korrektur im Schreibraum des Briefs aber nicht rückgängig –, sondern sich zu eigen. Was hier statt-

32 Matuschek: Dichtender Nationalgeist S. 235. Es sei erst „für uns heute selbstverständlich, Texte etwa von Lessing oder Schiller, die zu ihrer Zeit noch unter Anonymitätskonvention ohne Verfassernamen erschienen, heute in namentlichen Werkausgaben zu lesen“.

33 Vgl. Schwarzbauer: Xenien, S. 28–30.

34 Vgl. etwa Bell: Autorschaft und Anonymität.

35 Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, SNA 28, S. 182.

36 Vgl. Schiller: Gedichte, 2 Bde., 1800–1803.

37 Schiller: Gedichte, 2, S. 190.

findet, ist eine ‚Werkrevision'[38] insofern, als ein Text, der zuvor Teil eines Kollektivwerks war, in ein neues Werk mit nur *einem* neuen Autor überführt wird. Daraus resultiert zumindest eine gewisse Unsicherheit darüber, ob Goethe nun nicht mehr Autor der *Xenien* oder jedenfalls nicht mehr der Autor der von Schiller reklamierten Distichen ist. Daran knüpft sich aber unweigerlich auch die Frage danach, ob ein einzelner Akteur als Teil eines Kollektivs solche Entscheidungen überhaupt treffen kann. Denn kann er den Teil eines Kollektivwerks entnehmen, könnte er dann auch einen Akteur, zumindest symbolisch, ausschließen oder sich gar an die Spitze der vormals flachen Gemeinschaft setzen? Immerhin übernimmt Schiller nicht nur ein Gedicht, das er gewiss hauptsächlich selbst verfasst hat, in seine Werkausgabe, sondern er löscht auch Goethes (Mit-)Autorschaft. Es ereignet sich so mit dem rekontextualisierenden Neudruck sicher auch eine Werkrevision – die Frage ist aber, welches Werk hier revidiert wird. Denn indem Schiller das *Xenien* betitelte Gefüge aus Kollaboration und Kollektivwerk aufbricht, löst er auch die im Herbst 1796 noch bestehende Arbeitsgemeinschaft rückwirkend auf.[39]

Es geschieht 1803 also noch mehr und Tiefgreifenderes als die Publikation eines Gedichtes. Denn indem Schiller das ehemalige Kollektivgedicht seiner Autorschaft unterstellt, wird Goethes Eingriff in den Text, der noch im Jänner 1796 mit den Rechten eines Ko-Autors erfolgt ist, fundamental verändert. Durch die Werkrevision wird nämlich rückwirkend dieselbe Schreibbewegung des Streichens und Ersetzens in Schillers Xenion, die zuvor kollektive Autorschaft begründete, zur Korrektur eines nunmehr minoren Akteurs, der auf der Ebene der Autorschaft auch nicht einmal mehr genannt werden muss. Werkrevision ist damit umgekehrt auch Textrevision, indem sie mit dem Gedruckten auch das Geschriebene und sogar noch die Gesten des Schreibens verändert.

Der Folgen, die die Individualisierung einzelner Xenien aus den kollektiven *Xenien* unter Beibehaltung der verfasserschaftlichen Eingriffe des jeweils anderen hatten, sind bemerkenswert. Sie wurden vom Kollektivwerk, das den daran beteiligten Akteuren indifferent gegenübersteht und keine hierarchische Trennung zwischen Schreiben, Drucken und Repräsentieren kennt,[40] zum Autorwerk eines Werkautors, der unterschiedliche Beteiligte auf der Ebene der Verfasserschaft verdeckt und so eine (symbolische) Hierarchie wo nicht sichtbar macht, so doch erzeugt. Dieser Übergang ist umso bemerkenswerter, als er von einer Gedichtaus-

38 Ehrmann: Textrevision.

39 Das gilt zumindest tendenziell. Immerhin erregt die nachträgliche autorschaftliche Zuschreibung den Verdacht, dass die Kollektivität von Beginn an nur Pose und Medienstrategie war.

40 All diese Praktiken werden von unterschiedlichen Akteuren ausgeführt, die sich an ein Kollektiv anlagern und es zusammen erzeugen, das ohnedies mobil ist und die monarchische Regierungsinstanz des Autors nicht kennt.

gabe vollzogen wird, die sich in der Vorrede[41] auch gegen verschiedene unautorisierte Nachdruckprojekte wendet und sich zuletzt emphatisch als „rechtmäßige, korrekte und ausgewählte Sammlung“[42] präsentiert. Im Kontext dieser Ausgabe erscheint das ehemalige Kollektiv-Xenion nicht nur als Autorwerk Schillers, sondern mit Nachdruck auch als „Stuffe in der Geistesbildung des Dichters.“[43] Schiller wird schon in der *Vorerinnerung* pauschal nicht nur zum Autor, sondern auch zum „Verfasser dieser Gedichte“ erklärt.[44] Mit ungewöhnlicher Insistenz wiederholt Schiller, der 1796 noch Kollektivautor war, die Grundsätze einer Poetik der Entäußerung. Die abgedruckten Gedichte werden zum handfest-metaphorischen Körper und die Ausgabe gerät in der Folge zum Abbild, das dazu dient, ihn „dem Publicum *auf einmal* in der Gestalt darzustellen, in welcher er *nach und nach* vor demselben schon erschienen ist“.[45] Dass Teile dieses Körpers von fremdem Fleisch sind, erzeugt eine bezeichnende Katachrese, die auch offenlegt, dass es nicht allein Schillers oder Goethes Handlungen sind,[46] die Veränderungen an der Autorschaft der *Xenien* nach sich ziehen, sondern dass auch den einzelnen Texten eine gewisse *agency* zukommt. So macht die zweite ‚Verwerklichung‘[47] des Xenions in den *Gedichten* Schillers auch deutlich, dass es selbst hier zum Akteur wird, der in der Lage ist, Autoren (hier Goethe und Schiller) zu verändern. Denn es ist zuletzt das Distichon, das Goethe die Autorschaft entzieht und Schiller den Körper eines Verfassers verleiht. Diese literarhistorischen Merkwürdigkeiten und sonderbaren Effekte werden indes nur durch eine Betrachtung von literarischer Produktion als *Aggregation* beschreibbar, die hier angeregt werden sollte.[48]

Für diese durch die Neudrucke hervorgerufenen Veränderungen hatte die Forschung bisher keinen Blick.[49] Das ist auch deshalb erstaunlich, weil sich darin

41 Die Bedeutung dieses Typs von Paratexten im 18. Jahrhundert ist nicht zu unterschätzen. Zum Potenzial seiner Untersuchung vgl. Küpper: Author ad Lectorem.

42 Schiller: Gedichte, 2, o. S.

43 Schiller: Gedichte, 2, o. S.

44 Schiller: Gedichte, 2, o. S.

45 Schiller: Gedichte, 2, o. S.

46 Darauf zielt etwa Schwarzbauer: Xenien, S. 227, der den erst von der Werkausgabe erzeugten Kurzschluss nach hinten projiziert: „von ihm stammen die Distichen, er nahm sie später in die *Gedichte* auf“.

47 Zur Veränderung der Werkgestalt durch Rekontextualisierung vgl. auch Ehrmann: Textrevision. Die Auffassung geht auf Schleiermachers Trennung von Manuskript und Typographie zurück: „Ursprüng*lich* waren die i*n* d*en* Gebrauch kommenden Schriften, einzelne Handschriften d*er* Verf*asser*, wo also jede Einzelne e*ine* andre s*ein* k*ann*, d*urch* d*ie* Typographie s*ind* alle *gleich*, so daß s*ich* i*m* neuern Zust*and* d*ie* Ausg*aben* verhalt*en*, wie i*m* alten Zust*and* d*ie* einzel*nen* Schr*if-ten*“ (SKGA II.4, S. 630).

48 In einem starren Netzwerk haben solche volatilen, insbesondere nicht-menschlichen Akteure keinen eigentlichen Ort. Sie scheinen aber in der momenthaften Zusammenballung, die ich Aggregation zu nennen vorschlage, von teils entscheidender Bedeutung zu sein.

49 Henke/Rosenbaum: Zweiheit im Einklang, S. 32, erwähnen etwa die brieflichen Epigramme unter

nicht nur ein Wechsel der literaturpolitischen Strategien, sondern auch einer der Poetologie abzeichnet. Denn die Auswahl in der Ausgabe der *Gedichte* war kein später rückgängig gemachtes Versehen. Konsequent wird von nun an ein Teil der *Xenien* als Autorwerk reklamiert. Befestigt wird diese zugleich das poetologischen Bekenntnis zu Kollektivität[50] unterlaufende Praxis durch die erste postume Werkausgabe, die zwischen 1812 und 1815 bei Cotta erschien.[51] Auch in der vor allem von Schillers Freund Körner besorgten Ausgabe erscheint das Distichon über einen moralischen Dichter mit Goethes Eingriff, aber nur unter Schillers Namen.[52] 1828 konsekriert dann auch Goethe selbst die Handlung der Schiller-Ausgabe, indem er im zweiten Band seines Briefwechsels mit Schiller vermeintlich die Genese des Gedichts offenlegt.[53] Denn die Ausgabe teilt im Anschluss an den Brief auch die beiden Distichen Schillers mit, lässt aber Goethes später hinzugefügtes Xenion weg.[54] Insgesamt wird so suggeriert, dass Schillers Text allein und authentisch wiedergegeben wird. Goethe gibt aber bezeichnenderweise gar nicht Schillers Xenien wieder, sondern bereits die letzte Textschicht mit seinen korrigierenden Eingriffen. So steht in der abgedruckten Version von *An einen gewissen moralischen Dichter* gerade nicht Schillers ‚elender', sondern Goethes „ärmlicher Wicht".[55] Damit wird aber nichts weniger getan, als auf der Ebene der Autorschaft jeden Zweifel an Schillers alleiniger Verfasserschaft zu löschen.

Darin verdoppeln sich nicht nur die *Xenien*, sondern auch ihre Autoren. Denn waren sie 1796 noch ein Kollektivwerk, in dem die Verfasser gemeinsam mit weiteren Akteuren aufgehoben waren, erscheinen sie im Rückblick von 1828 aus als

den „ersten Xenien", gehen aber nicht näher darauf ein. Sie sprechen aber auch insgesamt vom „Gemeinschaftswerk der *Xenien* 1796".

50 Vgl. Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, SNA 28, S. 182: Die „Eigenthumsrechte an die einzelnen Epigrammen" sollten niemals verteilt werden, man wollte es vielmehr „in Ewigkeit auf sich beruhen" lassen.

51 Vgl. Schiller: Friedrichs von Schiller sämmtliche Werke. Der Titel der Ausgabe flektiert in auffälliger Weise den Vornamen des erst spät nobilitierten Dichters, was eigentlich nur im Hochadel üblich und möglich war. Diese Praxis ist offenbar so ungewöhnlich, dass die Schiller-Bibliographie, S. 7, unwillkürlich oder stillschweigend zu ‚Friedrich von Schillers sämmtliche Werke' korrigiert.

52 Schiller: Sämmtliche Werke 9.1, S. 268.

53 Zu den teils weitreichenden Texteingriffen Goethes vgl. auch Oellers: Zur Geschichte. Bereits 1825 war indes die von Friedrich Karl Julius Schütz herausgegebene Sammlung *Göthe's Philosophie. Eine vollständige, systematisch geordnete Zusammenstellung seiner Ideen über Leben, Liebe, Ehe, Freundschaft, Erziehung, Religion, Moral, Politk, Literatur, Kuns unt Natur; aus seinen sämmtlichen poetischen und wissenschaftlichen Werken,* erschienen, die das Xenion unter dem Titel „An einen gewissen moralischen Dichter" als Goethes ‚Werk' abdruckt (Goethe: Göthe's Philosophie, S. 208).

54 Vgl. Goethe/Schiller: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805, zweyter Theil, S. 7.

55 Goethe/Schiller: Briefwechsel, S. 7.

Zusammenstellung individueller Texte zweier Einzelautoren und ihre Anonymität als literaturpolitische Strategie. Die *Xenien* sind nicht länger „ein gemeinsames Werk von Goethe und Schiller".[56] Entscheidend für diese Verschiebung ist zuletzt nicht nur der rekonfigurierende Wiederabdruck eines Werks, sondern auch die Publikation eines Briefwechsels: Goethe selbst streicht darin Goethes Beteiligung.

Es zeigt sich darin an, dass Werke ebenso wenig wie ihre Autoren einer festen Ontologie unterliegen. Was und wessen sie sind, ändert sich nicht nur in der linearen Geschichte autorisierter Rekonfigurationen; vielmehr können auch künftige Publikationen verändern, was die Texte und ihre Verfasser einmal gewesen sind und eröffnen neue Möglichkeiten dafür, was sie einmal werden könnten. Text-, Druck- und Werkgeschichte überlagern sich, Autoren und Herausgeber ändern sich und bilden ein mobiles Gefüge aus interferierenden Aggregationen.

6.2 Vertragsbruch oder das Nachleben von Kollektiven

Damit soll aber nicht zugleich behauptet sein, dass es sich hierbei um ein völlig regelloses Flottieren von Akteuren handelt. Viel eher soll damit – ausgehend von einer an der Reflexionsfigur der Kollektivität veranschaulichten Problematik – der Blick auf die Frage gelenkt werden, wer überhaupt das Recht hat, ‚Werke' zu ändern. Für individuelle Autoren ist diese Frage seit den intensiv geführten Debatten um das Urheberrecht relativ einfach zu beantworten: Werke ändern können die Autoren.[57] Bei der nachträglichen Änderung, Erweiterung oder auch Rücknahme des Ergebnisses einer Kollaboration ist diese Frage schon nicht mehr so eindeutig zu beantworten. Braucht es dafür das Einverständnis aller beteiligten Akteure oder nur das der mit Autorrechten ausgestatteten? Womöglich braucht es auch gar keine Einwilligung, wie die Möglichkeit des *collectif involontaire* zeigt.[58] Es kann aber gewiss nicht jeder Teil des Kollektivs nach eigenem Gutdünken mit dem Werk verfahren, denn wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt wurde, geht die Autorschaft ebenso wie die Imagination von Verfasserschaft zuletzt aus dem Werk her-

---

56 Goethe: Hamburger Ausgabe 1, S. 591. Dort wird auch das Außergewöhnliche dieser Autorschaft betont und damit zugleich ein Grund dafür angegeben, warum man an dieser Beschreibung bis heute festhielt: „Es kommt fast niemals vor, daß zwei Dichter gemeinsam ein Werk verfassen."

57 Sie können es zumindest solange, wie sie rechtmäßige Besitzer des Manuskripts sind; vgl. auch die Debatte zwischen Wieland und seinen Verlegern, Kap. vier, Abschn. „Autorwerk". Auch die Rechtsnachfolger können zwar aus juristischer Sicht über die Werke verfügen (und sie tun dies häufig, indem sie Nachgelassenes herausgeben oder die Publikationsrechte lukrativ veräußern), Texteingriffe von Erben oder Verlegern sind aber innerhalb eines auf der Vorstellung einer Poetik der Entäußerung beruhenden Diskurses bis in die Gegenwart verpönt. Vgl. dazu auch spätere Problematisierung der damals sehr verdienstvollen Ausgabe von Kafkas Werken durch Max Brod.

58 Vgl. Kap. drei.

vor. Wesentliche Änderungen eines Kollektivwerks, das hat das Beispiel der *Xenien* veranschaulicht, können so auch die damit verbundenen Autorschaften verschieben.

Das Problem wird sich nicht generell lösen lassen, weil bereits die unterschiedlichen Zusammensetzungen und Charakteristika der Kollektive auch ihre eigenen Spielregeln und Möglichkeitsräume nach sich ziehen. Man kann aber möglicherweise aus der zeitgenössischen Theoriebildung einige Hinweise auf allgemeinere Funktionsweisen des Nachlebens von Kollektiven erhalten. So denkt Schleiermacher in seinen nachgelassenen Notizen und Exzerpten zur Vertragslehre (1796/97)[59] über die Funktionsweise von Kontrakten, Paktschlüssen und Eidschwüren nach.[60] Seine Position entwickelt er dabei vor allem in exzerpierender und kommentierender Auseinandersetzung mit wichtigen zeitgenössischen Beiträgen zu diesen Fragen. Im Zuge dieser – im Kern bereits kollektiven – ‚Denkweise', die sich durch die graphematische Materialisierung, besser noch: durch das Zugleich und Ineinander von Gedanke und Schrift auch als ‚Schreibweise' darstellt, stößt er auf einige Schwierigkeiten. Eines der tiefgreifendsten Probleme des Vertragsgedankens besteht für ihn darin, „daß wo keine Acceptation zu erweisen ist auch kein Zwangsrecht seyn kann, aber nicht als ob die Acceptation den Grund des Zwangsrechts enthielte, sie enthält nur die Form an welcher das Daseyn eines Vertrages erkannt werden kann".[61] Es liegt freilich auf der Hand, dass die „Willenserklärung" auch von dem Vertragspartner und im besten Falle auch von Zeugen wahrgenommen werden muss, denn sonst „ist auch die Willensbestimmung kein Phaenomenon und Niemand hat ‚echte' Befugniß eine bloß sinnliche Causalitaet auf dieselbe auszuüben".[62]

Verträge, das scheint eine Banalität zu sein, bedürfen zweier Parteien.[63] In der fundamentalen Bestimmung, auf die Schleiermacher vor allem zielt, aber erhält diese Überlegung eine viel grundsätzlichere Bedeutung. Denn nach derselben Logik, die dem Vertragsrecht zugrunde liegt, bedarf jede wirksame Willensäußerung der Anerkennung durch eine externe Instanz.[64] Somit wird erst in jenem naturrechtlich grundierten Szenario, in dem das Individuum über das Moment

59 Vgl. auch Oberdorfer: Geselligkeit, S. 469–477.

60 Zu Praxis und Theorie des Eides im 18. Jahrhundert und insbesondere dem Spannungsverhältnis zwischen Parrhesie und staatlicher Kontrolle vgl. Twellmann: „Ueber die Eide".

61 Schleiermacher: Notizen und Exzerpte zur Vertragslehre (1796/97), SKGA I.2, S. 51–69, hier S. 54.

62 SKGA I.2, S. 54. Zum Verhältnis von Angebot und Annahme vgl. auch Reinach: Sämtliche Werke, S. 169–172. Vgl. auch Kähler: Wort, Wille und Wert.

63 Reinach: Sämtliche Werke, S. 159: „Der Befehl ist seinem Wesen nach *vernehmungsbedürftig*:" Vgl. dazu auch Loidolt: Einführung, S. 86–89, und Schüttpelz: Versprechen.

64 Die neuere Rechtstheorie betont die Ungreifbarkeit des Willens und wertet damit dessen äußere kommunikative Zeichen auf. Vgl. etwa Lomfeld: Die Gründe des Vertrages, S. 90: „Der ‚wirkliche' Willen ist aber weder *ex ante* noch *ex post* eindeutig bestimmbar."

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

der gegenseitigen Anerkennung mit der Gesellschaft vermittelt wird, die freie Willensäußerung vom Sprechen zum Sprechakt. Es ist daher von einiger Bedeutung, dass Schleiermacher im Nachsatz betont, dass aus dieser Anerkennung noch nicht das Exekutionsrecht der Willenserklärung folgt, sondern diese zunächst nur durch die Kenntnisnahme als nicht rückgängig zu machende Handlung – das heißt: Effekt und *fait social*[65] – fixiert wird. Für den gegenwärtigen Zusammenhang ist zentral, dass ‚sprechen' – und das meint freilich auch ‚schreiben' und ‚dichten' – kein intransitives Verb sein kann,[66] sondern nur relational als wirksame Handlung in Erscheinung tritt: Die Wahrnehmung erst macht das Geschriebene zum Text und den Schreibenden zum Verfasser; erst die Konstellation von bestimmten Situationen mit bestimmten Praktiken lässt Werke und Autoren erscheinen.[67]

Indem Schleiermacher seine Vertragstheorie so aus der Logik des Sprechaktes entwickelt,[68] ergibt sich für ihn die ganz wesentliche Schwierigkeit, bestimmen zu müssen, was „denn nun eigentlich das bindende Moment des Paktums" sei, „nach welchem keine Retraktion mehr möglich ist".[69] Seine Erklärung „fällt wie die Kantische aus: Die Willenserklärung muß mit der Acceptation verbunden gedacht werden. Die Juristen machen dieses Zugleichseyn vorstellig durch den Actum der Unterschrift, der diese Idee wenigstens soweit realisiert, daß jeder Parth in einem einzigen Actu seine und die gegenseitige Willenserklärung anerkennt."[70] Es kann an dieser Stelle nicht näher auf das Ineinander-Verwoben-Sein der eigenen mit der kantschen Meinung eingegangen werden, die an bezeichnender Position selbst eine Zugleichäußerung beider in der Paraphrase darstellt, es muss aber zumindest auf die signifikante Abänderung der Stelle aus Kants *Metaphysik der Sitten* (1797) eingegangen werden, auf die sich Schleiermacher hier offenbar bezieht.

65 Vgl. auch Konersmann: Kulturelle Tatsachen.

66 Barthes: Écrire, verbe intransitif?, S. 978, entwirft modernes Schreiben so: „c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole". Vgl. dazu auch Brokoff: Schreiben und Lesen, S. 160–162.

67 Fraglich ist freilich, ob bereits das Selbstgespräch, das Sich-Selber-Lesen als Grenzwert literarischer Kollektivität begriffen werden kann. Dass daraus zumindest Literatur werden kann, zeigt etwa Augustinus in Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters*, der die ‚Päke' mit seinen Aufzeichnungen wieder liest, um Leben und Schreiben aufs Neue in Gang zu setzen.

68 Angesichts des häufig proklamierten Ressentiments der Romantik gegenüber dem Recht ist es durchaus bemerkenswert, dass Schleiermachers Reflexion in der Forschung bisher kaum wahrgenommen wurde. Er spielt bei Matala de Mazza: Der verfasste Körper eine ebenso geringe Rolle wie bei Schwering: Romantische Theorie der Gesellschaft. Noch Köhler: ‚Sinn für Bund' geht nicht auf Schleiermacher ein, obwohl sie die Vermutung anstellt: „Vielleicht geht es in romantischen Texten aber auch gar nicht um eine Verabschiedung oder Relativierung des Rechts, sondern um eine Neuperspektivierung und -kodierung, die zugleich den geläufigen Blick auf Naturrecht und Kontraktualismus korrigiert" (ebd., S. 71).

69 Schleiermacher: Notizen und Exzerpte zur Vertragslehre, SKGA I.2, S. 56.

70 SKGA I.2, S. 56.

Dem für die Grundlegung der Vertragslehre zentralen Paragraph 19 zufolge sind an jedem Vertrag, neben den vorbereitenden Schritten des Vorschlags und der Billigung des Übereinkommens, „zwei constituirende rechtliche Acte der Willkür“ beteiligt.[71] Denn zum Abschluss brauche es, ganz analog zu Schleiermachers Bestimmung, „das Versprechen (*promissum*) und die Annehmung (*acceptatio*).“[72] Bereits durch die Trennung von Vorbereitung und Vollzug stellt sich für Kant die spezielle Frage, wann und wodurch ein Vertrag eigentlich zustande kommt. Das Problem ist so intrikat, dass zur Lösung nur ein Weg bleibt, nämlich die zuvor unterlegte Voraussetzung der Vertragsanbahnung als gestuftes Verhältnis mehrerer Akte der ‚Willkür‘ zuletzt zu unterlaufen und regelrecht ins Gegenteil zu kehren. Zustande kommt ein Handel „weder durch den besonderen Willen des Promittenten, noch den des Promissars (als Acceptanten) […], sondern nur durch den *vereinigten Willen beider*, mithin so fern *beider Wille zugleich declarirt* wird“.[73] Der Vertrag ist damit nicht länger Resultat eines sukzessiven und summativen Prozesses, sondern wird erzeugt in der momenthaften Überlappung, im Zusammenfall zweier Deklarationen, mithin konstellativ. Versprechen und Annahme können selbst in möglichster Annäherung als getrennte Äußerungen stets nur „in der Zeit einander folgende Actus“ sein, „wo, wenn der eine Act ist, der andere entweder noch nicht, oder nicht mehr ist“.[74]

Durch diese Verschiebung dreht sich zuletzt selbst die Logik der Erzeugung um, denn es gibt dann streng genommen gar keine dem Vertrag äußerlichen, ihm vorgängigen Willensbekundungen mehr.[75] Erst die kollektive Äußerung des Vertrags eröffnet den Blick zurück auf die eigene Genealogie, in der jetzt erst Äußerungen als Versprechen und Sprecher als Vertragspartner lesbar werden, die dem flüchtigen Betrachter als Ursachen des Vertrags erscheinen mögen. Der Vertrag erzeugt aber auch nicht einfach die Unterzeichnenden. Bereits Kants Entwurf einer performativen Vertragslogik richtet sich im Grunde gegen das Konzept der Interaktion präexistenter Akteure, die gemeinsam ein Drittes schaffen, er betrachtet den Kontrakt vielmehr als ‚Intra-Aktion‘,[76] als ein von der ihn erzeugenden Konstellation nicht zu trennendes Phänomen. Es sind daher nicht die Unterzeichnenden, die den Vertrag machen, vielmehr erzeugen sich alle Akteure wechselseitig und momenthaft in der Situation des Zusammenfalls der Deklaration.

71 Kant: Die Metaphysik der Sitten (1797). In: AA VI, S. 203–493, hier S. 272.

72 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272.

73 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272; Hervorhebung D. E.

74 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272.

75 Aus der gleichen Logik entspringt auch meine These, dass Autoren keine dem Text vorgängigen Entitäten sind, sondern nur mit diesem zugleich (relational) entstehen und existieren. Vgl. Kap. fünf.

76 Siehe auch Barad: Posthumanist Performativity.

Die auch von Schleiermacher vorgenommene Bestimmung des Vertrags durch das Moment des ‚Zugleichseyns' bringt Kant sofort in weitere Schwierigkeiten, denn sie führt zu dem ganz praktischen Problem, dass dies eigentlich „durch empirische Actus der Declaration, die einander nothwendig in der Zeit folgen müssen und niemals zugleich sind, unmöglich" ist.[77] „Denn wenn ich versprochen habe und der Andere nun acceptiren will, so kann ich während der Zwischenzeit (so kurz sie auch sein mag) es mich gereuen lassen, weil ich vor der Acceptation noch frei bin; so wie anderseits der Acceptant eben darum an seine auf das Versprechen folgende Gegenerklärung auch sich nicht für gebunden halten darf."[78] Der (mündliche) Vertrag wird so zur Reflexionsfigur der Volatilität des Individuums[79] und führt zugleich ein wesentliches Problem jeglicher Kollektivierung vor Augen, die stets die Beweglichkeit ihrer Teilakteure bändigen und deren gegenseitiges Bezogensein organisieren muss.

Eine wichtige Rolle für die notwendige Stabilisierung übernehmen Rituale der Vergemeinschaftung. Für Kant sind indes die „äußern Förmlichkeiten" wie „der Handschlag, oder die Zerbrechung eines von beiden Personen angefaßten Strohhalms" nur Zeichen für „die Verlegenheit der Paciscenten, wie und auf welche Art sie die immer nur aufeinander folgenden Erklärungen als in einem Augenblicke zugleich existirend vorstellig machen wollen, was ihnen doch nicht gelingt".[80] In seiner lapidaren Feststellung ihrer praktischen Nutzlosigkeit analysiert Kant die Rituale bei Vertragsschluss als nur symbolische Handlungen, als neuerliche Versicherungen dessen, was der Vertrag eigentlich für sich bereits ausgedrückt haben sollte. In ihrer Theatralität können sie ein Problem nur verdecken, für das auch Kant offenbar keine praktische Lösung sieht und sich deshalb in die „transscendentale Deduction des Begriffs der Erwerbung durch Vertrag" flüchtet.[81] Er entwirft eine Situation, in der „beide Acte, des Versprechens und der Annehmung, nicht als aufeinander folgend, sondern (gleich als *pactum re initum*) aus einem

77 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272.

78 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272.

79 Auch die Konstituierung von Subjekten, nicht zuletzt auch von Autoren, funktioniert daher im Modus des ‚Wahrsprechens' (vgl. Foucault: Das Wahrsprechen). Nach Agamben: Das Sakrament der Sprache, S. 73, gibt es für die „performative Wirksamkeit des Wahrsprechens […] nur ein einziges Kriterium, und dieses liegt in der Beziehung zum Subjekt. Aussage und Wahrsprechen definieren also die beiden gleichursprünglichen Sapekte des *logos*. Während die Aussage einen essentiell denotativen Wert besitzt, deren Wahrheit im Moment ihrer Formulierung vom Subjekt unabhängig ist […], konstituiert sich das Subjekt im Wahrsprechen erst und setzt sich als solches aufs Spiel, indem es sich performativ an die Wahrheit der eigenen Versicherung bindet".

80 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272. Gerade aber die „Zeichen, wodurch sich der Wille offenbart", bleiben noch lange nach Kant zentral für die Vertragstheorie (hier Savigny: System, S. 258).

81 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272.

einzigen gemeinsamen Willen hervorgehend […] und der Gegenstand […] als erworben vorgestellt wird".[82]

Wie für Aby Warburg die „Form des solide gebundenen Buches" zum „Symbol der fertigen Gedanken" wird,[83] das bekräftigt, was auch ohne die Geste sein würde, so erscheint hier der Handschlag als Symbol des gemeinsam geschlossenen Vertrags. Diese Geste ist nicht nur Theater, jedenfalls dann nicht, wenn es sich dabei wirklich um ein Ritual, um eine soziale Praxis[84] handelt. Denn das Ritual ist „ein kulturell konstruiertes System symbolischer Kommunikation […], d. h. sein kultureller Inhalt ist in bestimmten kosmologischen oder ideologischen Konstruktionen begründet."[85] In Anlehnung an Searle kann daraus auch eine Unterscheidung zwischen ‚normalem' und ‚rituellem' kommunikativem Verhalten abgeleitet werden: „Ritualisiertes, konventionalisiertes und stereotypisiertes Verhalten […] dient dem Zweck des Ausdrucks und der Kommunikation bestimmter Einstellungen, erfordert eine fortlaufende öffentliche Kommunikation und wird auch von der Öffentlichkeit so verstanden."[86] Da solche stereotype Konventionen eine eher indirekte Wirkung haben, codieren sie indes „nicht Intentionen, sondern ‚Simulationen' von Intentionen."[87] Man müsse daher versuchen, „das Ritual als dramatischen Vollzug zu verstehen, dessen eigentümliche Struktur zusammen mit Stereotypie und Redundanz etwas mit der Produktion eines Gefühls erhöhter, gesteigerter und vereinter Kommunikation zu tun hat".[88] Das sprachliche Ritual des Schwörens, der Eid, schießt aber zugleich auch über die normale Sprachverwendung hinaus, indem er wie ein „Performativ" funktioniert. Giorgio Agamben überlegt in diesem Zusammenhang, was es eigentlich ist, das einem Syntagma erlaubt, „allein dadurch, daß es ausgesprochen wird, die Wirkmächtigkeit einer Tatsache zu erlangen".[89] Er rekonstruiert ein relationales Ermöglichungsverhältnis von Performativ und „*dictum*", in dem beide durch die Konstellation verändert und operativ werden. Es habe eine Schwurformel „keinen Wert, wenn ihm kein *dictum* folgt oder vorausgeht, das es ausfüllt", und es werde zugleich der „denota-

82 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 273. Anzuführen vergisst Kant freilich, dass auch diese Vorstellung der momenthaft Überblendung zweier Individuen in einen gemeinsamen Willen von allen Beteiligten geteilt werden muss. Sobald jemand auf den von Kant selbst geschürten Zweifel verfällt, dass es sich der Vertragspartner anders überlegt haben könnte, wird auch diese imaginäre Rechtsharmonie brüchig. Gerade hier könnten wiederum die von Kant gering geschätzten Ritualpraktiken Abhilfe schaffen. Vgl. auch die Analyse der „Verbindung von Eid und Meineid", die bereits auf die Antike zurückgeht, bei Agamben: Das Sakrament der Sprache, S. 15.

83 Warburg: Symbolismus als Umfangsbestimmung, S. 615.

84 Vgl. Jaeggi: Kritik von Lebensformen, S. 94-104.

85 Tambiah: Performative Theorie des Rituals, S. 214.

86 Tambiah: Performative Theorie des Rituals, S. 219.

87 Tambiah: Performative Theorie des Rituals, S. 219.

88 Tambiah: Performative Theorie des Rituals, S. 238.

89 Agamben: Das Sakrament der Sprache, S. 70.

tive Charakter des *dictum* […] genau in dem Moment ausgesetzt und widerrufen, in dem es zum Gegenstand eines performativen Syntagmas wird". Damit ist das in der Logik des Eides wirksame Modell der Wahrheit „ein performatives, das heißt: Wahrheit kommt hier nicht dadurch zustande, daß sich Worte und Dinge decken, sondern dadurch, daß das Wort garantiert seine Bedeutung verwirklicht".[90]

Gerade das Ritual, dem Kant nur arabeske Funktion zuweisen wollte, trägt in dieser Hinsicht dazu bei, die nur momenthafte Existenz des Vertrags iterierend zu verlängern. Es mutet wie eine Pointe der historischen Entwicklung an, dass weder „der Handschlag" noch das Ritual der „Zerbrechung eines von beiden Personen angefaßten Strohhalms"[91] zu rechtswirksamen Handlungen wurden, sondern ausgerechnet die Signatur. Dabei ist es zweihundert Jahre nach Kant gerade die Schrift, die Derrida als Ausdruck und Ort der Abtrennung von jener prekären Äußerungsintention analysiert, deren Integrität Kant noch durch den gleichzeitigen Schwur zu retten versucht hatte. Für Derrida meint Schreiben „das Produzieren eines Zeichens [*marque*], das eine Art Maschine darstellt, die ihrerseits produktiv ist und die durch mein zukünftiges Verschwinden prinzipiell nicht daran gehindert werden wird, zu funktionieren und sich lesen und umschreiben zu lassen".[92] Diese Verselbständigung der Schrift wird wenig später noch radikaler formuliert: „Damit ein Schriftstück ein Schriftstück ist, muß es fortfahren zu ‚handeln' und selbst dann lesbar sein, wenn der sogenannte Autor des Schriftstücks nicht mehr für das was er geschrieben und anscheinend unterschrieben hat, einsteht."[93] Explizit folge daraus auch, dass der Autor „das scheinbar ‚in seinem Namen' Geschriebene ganz allgemein nicht mit seiner absolut aktuellen und anwesenden Intention oder Aufmerksamkeit, mit der Fülle seines Sagen-Wollens unterstützt."[94]

---

90 Agamben: Das Sakrament der Sprache, S. 70 f.

91 Kant: Metaphysik, AA VI, S. 272.

92 Derrida: Signatur Ereignis Kontext S. 25.

93 Derrida: Signatur Ereignis Kontext S. 26.

94 Derrida: Signatur Ereignis Kontext S. 26, beginnt zunächst mit der für ihn zentralen Betonung der Abwesenheit als Kennzeichnendes der Schrift (sogar jeder „Sprache im allgemeinen", ebd., S. 21), sie ist die „*spezifische*[ ] *Differenz*" (ebd., S. 23) seiner Analyse. Der Sender – das ist der wesentliche Unterschied zu vielen anderen, hermeneutisch argumentierende Medientheorien der Schrift – ist nicht nur vom Empfänger getrennt, sondern auch „vom Zeichen [*marque*], das er hinterläßt, das sich von ihm ablöst und über seine Gegenwart hinaus und jenseits der gegenwärtigen Aktualität seines Sagen-Wollens, ja sogar über sein Leben selbst hinaus weiterwirkt" (ebd., S. 21). Diese Abwesenheit gehöre wesentlich zur „Struktur jeder Schrift" (ebd., S. 21). Genaugenommen brauche die Schrift gar keinen (bestimmbaren) Empfänger mehr, es reicht, dass sie lesbar – und das heißt: wiederholbar, iterierbar – ist (ebd., S. 24). Die Abwesenheit empirisch bestimmbarer Empfänger ist damit keine zufällige, sondern eine „absolute[ ] Abwesenheit" (ebd., S. 24).

Indem der Autor nicht nur sein Werk, sondern *qua* Signatur auch sich selbst schreibt und dieses Geschriebene wie jedes andere der Fortschreibung offensteht, wird aus der polemisch-provokativen Perspektive der Dekonstruktion eine Verunsicherung sichtbar, die im vertragsrechtlichen und zugleich autorschaftlichen Diskurs um 1800 bereits grundgelegt ist. Die daraus sich ergebende Trennung der – auch doppelt sinnstiftenden – Verbindung von Autorwerk und Werkautor, die mit Derrida aus der Eigenart jedes Schriftgebrauchs abgeleitet werden kann, scheint sich auch im Fortleben literarischer Kollektive zu zeigen. Das kantische Problem der nur momenthaften Übereinstimmung zweier Individualwillen im Vertragsschluss eröffnet hier eine neue Perspektive: Kollektive Werke können ebenso wenig stillgestellt werden wie Werke individueller Autoren, ihre nachträgliche Revision lässt aber eine Problematik sichtbar werden, die im mutmaßlichen Normalfall meist unauffällig bleibt. Denn die Pluralität der autorisierenden Instanzen macht es schwer oder gar unmöglich, in bisweilen veränderter Akteurskonstellation revidierte Produkte von Kollaborationen immer noch als Werke desselben Kollektivs zu lesen.[95] Die Konsequenz ist ein entscheidender Bruch, der den Text – viel praktischer aber als bei Derrida – durch die aktoriellen Verschlingungen der Kollaboration und den bisweilen konfligierenden Gesten autorschaftlicher Herrschaftsausübung von der individuellen Intention, dem Sagen-Wollen des Autors trennt.[96] Indem so die Gestalt des Werks derselben Wandelbarkeit unterworfen wird, die auch das verfasserschaftliche wie autorschaftliche Kollektiv und selbst noch den in der Signatur erzeugten individuellen Autor prägt, wird sichtbar, dass Autoren und ihre Werke stets relational aufeinander bezogen sind und sich nur wechselseitig Gestalt geben. Autoren und Werke erweisen sich darin gleichermaßen als Schrift-Akte. Man kann daher zuletzt die Reichweite des Problems der Autorisierung ermessen und, in Abwandlung eines Satzes, den Derrida einmal geäußert hat, fragen: Wer unterzeichnet und mit welchem vorgeblich eigenen Namen den deklarativen Akt, der ein Werk begründet?[97]

95 Vgl. auch Kap. fünf.

96 Vgl. Derrida: Signatur Ereignis Kontext S. 27.

97 Vgl. Derrida: Unabhängigkeitserklärungen, S. 10: „*Wer unterzeichnet und mit welchem vorgeblich eigenen Namen den deklarativen Akt, der eine Institution gründet?*"

7. KOLLEKTIVITÄT

Zur prekären Existenz des Kollektiven im Paradigma der Individualität Auch eine Zusammenfassung

Dass der Autor auch metaphorisch keineswegs tot ist und es womöglich nie war,[1] scheint nach langen Debatten vor allem in den Literaturwissenschaften und nach einigen diese Auseinandersetzung ergänzenden wissenschaftsgeschichtlichen Präzisierungen[2] gegenwärtig außer Frage zu stehen. Das Problem ist damit aber noch lange nicht gelöst. So hat Roland Barthes' provokative Rede vom „Tod des Autors“ die Diskussion um die Autorkategorie für mehrere Jahrzehnte wesentlich beeinflusst. In der Folge geriet durch eine beinahe hypertroph theoretisierte Aufwertung des Textes eine am physischen Autor orientierte Interpretationspraxis pauschal in Verdacht, naiv und unreflektiert vorzugehen.[3] Indem solcherart die beiden Richtungen tendenziell mit bestimmten Befähigungen zu einfacheren bzw. komplexeren Lösungen assoziiert wurden, stellte sich, damit konvergierend, auch in den symbolischen Werten ein Gefälle von text- zu autorzentrierten Interpretationsweisen ein.

Wie Hans Robert Jauß um 1970 bewusst „Literaturgeschichte als Provokation“ inszenierte, indem er „gerade die totgesagte Geschichte der Literatur ihrer Apologie dienstbar“ gemacht hat,[4] so haben um die Jahrtausendwende vor allem zwei vielbeachtete Sammelbände in einem nicht minder provokativen Akt versucht, den sogar noch viel konkreter totgesagten Autor affirmativ in die Theoriedebatte zurückzuholen und damit die symbolische Hierarchie durch eine stärkere Theoretisierung des Autorbegriffs auszugleichen oder sogar umzukehren.[5] Dies

---

1 Bereits die genaue Lektüre von Roland Barthes' berühmt gewordenem Text zeigt deutlich, dass es sich bei dem provokant proklamierten „Tod des Autors“ um ein vornehmlich metaphorisches Ableben handelt, das sich als Ergebnis einer Perspektivenverschiebung einstellt (vgl. Barthes: Der Tod des Autors). Die Debatten scheinen indes noch nicht ganz vorüber zu sein, vgl. Neumann: Der Autor als Schreibender.

2 Zu einer solchen historischen Neubewertung hat auch der Verursacher des Aufruhrs selbst nicht unerheblich beigetragen, indem er seinen Aufsatz als eine aus der „sehr fruchtbare[n] Zeit des Strukturalismus“ entsprungene „Neigung, den Autor zugunsten des TEXTES auszulöschen“, charakterisiert hat (Barthes: Die Vorbereitung des Romans, S. 320).

3 Vgl. Jannidis/Lauer/Martinez/Winko: Rede über den Autor, S. 15–18.

4 Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, S. 7.

5 Vgl. Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (Hg.): Rückkehr des Autors, und Detering (Hg.): Autorschaft. In die englischsprachige Diskussion ist der Autor sogar knapp zehn Jahre früher zurückgekehrt (vgl. dazu auch Jannidis/Lauer/Martinez/Winko: Rede über den Autor, S. 4, Anm. 2). Dass die Debatte auch dort noch nicht abgeschlossen ist, zeigt etwa Soccio: The Rebirth of the Author.

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0

geschah mit einigem Erfolg, denn seither wurde immer systematischer versucht, die „Spielräume des auktorialen Diskurses“[6] auszuloten und historisch wie disziplinär zu vermessen.[7] Zwar konnte damit eine am Autor orientierte Wissenschaftspraxis theoretisch nobilitiert und wieder in ihr altes Recht gesetzt werden, indes ist damit nur das Feld vermessen, aber noch lange nicht bestellt. Denn trotz des verstärkten Interesses am Autor sind viele für den wissenschaftlichen Umgang mit Texten wesentliche Fragen bislang unbeantwortet geblieben. So gibt es offenbar noch keine Einigung darüber, ob, wann und wie sich die Funktion des Autors historisch gewandelt hat bzw. ab wann man überhaupt von einer solchen Funktion sprechen kann.[8] Auch die Frage nach dem Grenzverlauf zwischen den unterschiedlichen Autorfunktionen (Schreiberfunktion, Kontextualisierungsfunktion etc.)[9] wurde zwar implizit schon von Foucault gestellt,[10] konnte aber seither nicht abschließend geklärt werden. Zu divergierend sind die Voraussetzungen der historischen Akteure, zu heterogen die jeweiligen Einflussfaktoren.

So fruchtbar also diese Menge an unterschiedlichen historischen Erscheinungsformen von Autorschaft für einzelne Untersuchungen auch geworden sein mag, sie scheint der Autorforschung bisweilen den Blick auf einen wesentlichen Aspekt innerhalb ihres eigenen Untersuchungsfelds zu verstellen, den diese Arbeit ins Zentrum des Interesses gestellt hat. Es ist evident, dass der Produzent eines Textes von seiner diskursiv repräsentierten Autorschaft unterschieden ist, da ersteres den Akteur einer realen skripturalen Praxis bezeichnet, während letzteres das Ergebnis habitueller, textueller und paratextueller Inszenierungen in ihrer medialen Vermittlung ist.[11] Daher kann sich die Leserin eines Textes den Autor zwar durch

6 Vgl. Städtke/Kray (Hg.): Spielräume.

7 Die (vor allem in internationaler Perspektive) ausufernde Forschung zum Problem der Autorschaft soll hier nicht referiert werden.

8 Vgl. dazu Pabst: Anonymität und Autorschaft, S. 7 f.

9 Vgl. dazu auch die Typologie bei Jannidis/Lauer/Martinez/Winko: Rede über den Autor, S. 22–25.

10 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?

11 Die Lektüre eines Textes unterliegt der Prämisse, dass es sich um eine personale Kommunikationssituation handelt, das heißt, dass ein Text von einer Person mit bestimmten individuellen Kenntnissen und Vorsätzen verfasst wurde (das gilt im Übrigen auch für anonym erschienene Texte). Es handelt sich dabei um ein Äquivalent zu der von Flusser: Kommunikologie, S. 137 f., anhand der ‚Technobilder' analysierten „naive[n] Prämisse“, die die Artefakte, „welche von Menschen gemacht werden“ von jenen unterscheidet, „welche von Apparaten gemacht werden“, wobei die ersten als subjektiv/symbolisch, die zweiten als objektiv/symptomatisch wahrgenommen werden. Auch ein Text wird als subjektiv/symbolisches, mithin als auktorial regiertes Artefakt wahrgenommen und als Kommunikat verstanden. Da in diesem medialen Zusammenhang der reale Autor aber abwesend ist, wird die personale Instanz aus unterschiedlichen Diskurselementen ergänzt und zu einem Autor zusammengefügt. Es handelt sich dabei allerdings dezidiert nicht um ein aus dem Text und dessen Schreibweise emergierendes implizites Autorbild (wie es etwa Booth: The Rhetoric, annimmt), sondern es ist Ergebnis eines komplexen Synthetisierungsprozesses von inszenierten und nichtinszenierten, von textuellen und habituellen Elementen.

dessen Schreibweise[12] sowie durch Paratexte[13] erschließen, aber letztlich nicht bis zu dem historischen Produzenten vordringen, da dieser bereits von seinen medialen Repräsentationen verdeckt ist. Ein solches textuell erzeugtes (Ab-)Bild kann dabei sogar mit dem historischen/biografischen Autor weitgehend übereinstimmen, wird aber stets funktional von diesem unterschieden bleiben. Denn Autorschaft stellt nur eine bestimmte Inszenierung[14] der realen Person dar, die den Text hervorgebracht hat. Diese Form der modernen Autorschaft, die von abwesenden Urhebern ausgeübt wird, scheint somit in ähnlicher Weise zu funktionieren und zu existieren wie das von Cornelius Castoriadis analysierte Imaginäre,[15] insofern sie nicht unmittelbar auf die Person des Autors verweist, also „kein Bild *von*" ist,[16] sondern als Imaginäres selbst Realität gewinnt. Die Trennlinie zwischen diesen ‚two bodies'[17] des Autors manifestiert sich dabei am Text, da sich der Autor als Produzent im Hintergrund hält, während der Autor als Funktion zwar erst mit der Publikation erscheint, dann aber (analog zu seinen Texten) in historisch wandelbarer Verfassung als Imaginäres Bestand hat.[18]

Im Anschluss an diese Trennung zwischen dem Textproduzenten und der Autorfunktion drängt sich unmittelbar die Frage nach einer weiteren Unterscheidung auf, die bisher selten in den Blick geraten ist. Denn indem die Autorfunktion stark an den Text gebunden ist und in gewisser Weise auch aus diesem hervorgeht, wird es nötig, die Grenze zwischen diesen beiden Elementen zu bestimmen. Folgt man Jurij Lotman, dann verfügt jedes literarische Werk über einen „Rahmen" der selbst jene „Grenze" darstellt, „die den künstlerischen Text von allem trennt, was Nicht-Text ist".[19]

12 Booth: The Rhetoric, S. 67–76, hat hierfür behelfsmäßig die Kategorie des ‚implied author' eingeführt.

13 Vgl. Genette: Paratexte. Zur Kritik an Genettes Vertrauen in die Beherrschbarkeit des Paratextes durch den Autor vgl. Dembeck: Texte rahmen, S. 4–14. In Erweiterung dieser Kritik seien hier auch jene nichtintentionalen Ereignisse wie Rezensionen etc. als Paratexte verstanden, insofern sie Bezug auf den Text haben und zur Etablierung eines Autorbildes beitragen.

14 Zu Aspekten dieser Inszenierungspraktiken vgl. Jürgensen/Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 11–14. Vgl. außerdem Fischer: Posierende Poeten, Kyora: Subjektform ‚Autor'?, und John-Wenndorf: Der öffentliche Autor.

15 Vgl. Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution, S. 217 f.

16 Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution, S. 12.

17 In Anlehnung an die von Ernst H. Kantorowicz analysierte funktionale Trennung zwischen dem realen und dem ideellen Körper des Königs im Mittelalter (vgl. Kantorowicz: The King's Two Bodies).

18 Zusätzlich an Komplexität gewinnt dieses Verhältnis dadurch, dass der hier in den Blick genommene Autor im Gegensatz zum Konzept des ‚implied author' keine reine Funktion des Textes zu sein scheint. Er setzt sich vielmehr zusammen aus diskursiven und nichtdiskursiven Aspekten, die aber erst durch ein wie immer umfangreich vorliegendes Werk zum Autor gebündelt und funktionalisiert werden.

19 Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 300.

Dieser Rahmen werde von „dem Anfang und dem Ende“ gebildet,[20] er umschließt somit einen bestimmten textuellen Raum. Der Text grenzt sich in dieser Auffassung selbst sowohl von anderen Texten als auch von seinem Autor ab. Eine solche statische Abgrenzung des Textes wurde insbesondere von der poststrukturalistischen Texttheorie unterlaufen[21] und die textuellen Schutzwälle des Anfangs und des Endes zu Übergangszonen abgeflacht.[22] Die Funktion des Autors begegnet seither, etwa in Form des ‚Labels',[23] zumindest in diesen Übergangszonen, scheint sich aber bisweilen auch über den solcherart durchlässig gewordenen Rahmen hinaus zu wagen und kann dann im Text selbst angetroffen werden.[24] Dieses knapp skizzierte Verhältnis von Verfasserschaft und Autorschaft zu dem zwischen ihnen vermittelnden Medium des Textes wurde bislang in der Forschung noch nicht in dieser Form fokussiert, obwohl es ein privilegierter Ort zu sein verspricht, um einem weiteren Aspekt des sich beständig hinter seine multiplen Funktionen zurückziehenden Autors habhaft zu werden.

Dieses Buch hat sich daher innerhalb dieser theoretischen Lücke im sich zunehmend verdichtenden Gewebe der Autorschaftsforschung aufgehalten. Es stellte die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Autor[25] und dem Text, zwischen den über diskursive wie nichtdiskursive Elemente[26] katalysierten Imaginationen von Autorschaft und dem vom realen Autor (begriffen als Verfasser) produzierten Werk. Solche Texte und Werkkomplexe wurden dabei als Beispiele bevorzugt, an denen sich eine signifikante Diskrepanz zwischen Textproduktion und Autorschaftsimagination aufweisen ließ. An diesen Beispielen sollte sichtbar gemacht werden, dass das spezifische Ausagieren – bisweilen, aber nicht notwendig auch: die Inszenierung – von Autorschaft einen Rezeptionszusammenhang schafft, der von den tatsächlichen Produktionspraktiken nicht hätte erzeugt werden können, der aber die Akkumulation ökonomischen, kulturellen oder symbolischen Kapitals befördert[27] und damit

20 Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 305. Lotman sieht analog auch Filme und Theaterstücke dieser Logik der räumlichen Schließung unterworfen (vgl. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 311).

21 Vgl. dazu Wirth: Paratext und Text als Übergangszone, S. 167–173.

22 Dies konnte insbesondere durch die Einführung der Kategorie des Paratextes gelingen, die den textuellen Grenzen des Buches neue Markierungen, teils im selben Medium (sämtliche Formen der Beschriftung) und am selben Material (durch den physischen Zusammenhang des Buches) hinzugefügt haben (vgl. Genette: Palimpseste).

23 Zur Funktion des Autornamens als Label vgl. Niefanger: Der Autor und sein Label.

24 Siehe dazu das Beispiel von Johann Wolfgang Goethes Brieferzählung *Der Sammler und die Seinigen* (1799) in Kapitel fünf.

25 Hier ist der Begriff des Autors wiederum in seiner funktionalen Pluralität verwendet.

26 Vgl. dazu das von Jérôme Meizoz entwickelte Konzept der ‚posture' (Meizoz: Die posture).

27 Zu den drei Kapitalsorten vgl. Bourdieu: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.

auch auf die Position des realen Autors im literarischen oder kulturellen Feld rückwirkt.[28]

Dies scheint besonders auf Formen der anonymen oder der kollektiven Autorschaft zuzutreffen. Im ersten, bislang wenig erforschten[29] Fall handelt es sich um eine markierte Form von Autorschaft,[30] die auf einer Entziehung der Onymität beruht, damit aber die Autorfunktion gerade in ihrer Vakanz betont.[31] Insbesondere auf dem zweiten, in der Forschung bisher ebenfalls nicht eingehender untersuchten Fall[32] lag das Hauptaugenmerk der vorliegenden Untersuchung. Auch diese Form der Autorschaft wurde im Verlauf dieser Untersuchung, zum Teil gemeinsam mit der Anonymität, vor allem in Hinblick auf seine Funktion als Provokation des emphatisch individuellen Autorkonzeptes untersucht. Denn spätestens mit der Betonung der Verfasseroriginalität im Gefolge genieästhetischer Konzepte im 18. Jahrhundert hat sich individuelle bzw. ‚starke' Autorschaft[33] als dominantes Regulativ im Umgang mit Literatur durchgesetzt. Diskursiv getragen wird diese Entwicklung von einem in mehreren Disziplinen und Gesellschaftsbereichen erwachenden Interesse am Individuum. Nicht nur die Philosophie der Aufklärung hat im 18. Jahrhundert den ‚ganzen Menschen' entdeckt,[34] sondern insbesondere auch die Literatur hat neue Darstellungsformen der Individualität erprobt.[35] Dass ein spezifisch inszeniertes Interesse der Texte am Individuum die Aufmerksamkeit auf die Individualität des Autors lenken musste, liegt auf der Hand. Besonders deutlich geschieht dies in jenen Fällen, wo durch die Einnahme von autodiegetischen Erzählhaltungen der Eindruck erzeugt wird, es handle sich um einen autobiographischen und damit das Individuum authentisch repräsentierenden Bericht.[36]

---

28 Zum Konzept des literarischen Feldes vgl. Bourdieu: Das literarische Feld, und Bourdieu: Die Regeln der Kunst, (in diesem Zusammenhang besonders S. 340–384) sowie zum Verhältnis von Feld und ‚posture' Meizoz: Die posture.

29 Zelle: Auf dem Spielfeld der Autorschaft, S. 31, zufolge ist die „Anonymitätsfunktion […] unzureichend erforscht" – ein Mangel der auch durch den sehr verdienstvollen Sammelband zu *Anonymität und Autorschaft* noch nicht gänzlich behoben werden konnte (vgl. Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft).

30 Zur Ermöglichung der Anonymität durch ein emphatisches Bewusstsein von Autorschaft vgl. Haferland: Wer oder was trägt einen Namen?, S. 67 f.

31 Zum Verhältnis von Autornamen zu Autorfunktion vgl. Wirth: Die Geburt des Autors, S. 32–38.

32 Man hat sich der Kollektivität (von dem gegenwärtig erstarkenden Interesse an kollektiven Urheberschaften im Internet abgesehen) bislang eher von Seiten der Volkspoesie zu nähern versucht. Vgl. exemplarisch Deiters: Das Volk als Autor?, und Osinski: Homer-Bilder, sowie allgemein die Beiträge der zweiten Sektion in Detering (Hg.): Autorschaft.

33 Zur Unterscheidung von ‚starken' und ‚schwachen' Autorschaften vgl. Herrmann: Über ‚schwache' und ‚starke' Autorschaften.

34 Vgl. dazu die Beiträge in Schings (Hg.): Der ganze Mensch.

35 Vgl. dazu Jannidis: Das Individuum, bes. S. 56–60.

36 Ein berühmtes Beispiel aus der Frühzeit dieses autorschaftlichen Diskurses im Sturm und Drang

Theoretisch weiterentwickelt und zugleich auf alle Kunstwerke ausgeweitet wird diese enge Verbindung von Autorsubjekt und Werk am Ende des 18. Jahrhunderts etwa durch Karl Philipp Moritz, der den Ort der Entstehung des Schönen ins schaffende Subjekt verlegt, wo die Schönheit der ganzen Natur einen Abdruck hinterlasse.

> Weil nun aber dieser Abdruck des höchsten Schönen notwendig an etwas haften muß, so wählt die bildende Kraft, durch ihre *Individualität* bestimmt, irgend einen sichtbaren, hörbaren, oder doch der Einbildungskraft faßbaren Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen im *verjüngenden* Maaßstabe überträgt.[37]

Das Kunstwerk erscheint somit als Ausdruck des rezeptiven wie produktiven Potenzials eines schaffenden Subjekts, weshalb das Werk zur Repräsentation der Individualität des Autors gerät und damit die Autorschaft gemeinsam mit dem autonomen Werk eine entschiedene Aufwertung erfährt.[38] Dieselbe Vorstellung, nämlich die vom Durchschlag der Autorpersönlichkeit aufs Papier, ist im gleichen Zeitraum aber auch als Effekt fehlender künstlerischer Verfeinerung interpretiert und zum Gegenstand von Kritik geworden. So gibt Schlegels *Brief über den Roman* den Vorwurf wieder,[39] in Jean Pauls Romanen sei „[d]ie Individualität des Menschen […] viel zu sichtbar, und noch dazu eine solche!“[40] Insbesondere aus dem Nachsatz wird deutlich, dass sich die Kritik nicht nur an der schieren Präsenz der Autorpersönlichkeit im Text entzündet,[41] sondern insbesondere daran, dass es sich dabei gerade um diese eine, aus ungenannten Gründen verabscheute Persönlichkeit Jean Pauls handelt. Gegen diesen Vorwurf schreibt der *Brief über den Roman* in der Folge vehement an, denn nicht allein seien solche wie die von Jean Paul verfassten „Grotesken und Bekenntnisse noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters“,[42] es sei darüber hinaus leicht erkennbar, „daß das Beste in den besten Romanen nichts anderes ist als ein mehr oder min-

---

ist Goethes *Werther*, bei dem der Fall nur formal noch durch eine Herausgeberfiktion verkompliziert wird.

37 Moritz: Schriften, S. 76.

38 Subjektivierung ist ein spannungsvoller Prozess, in dem (Sprach-)Handlungen auch Tatsachen schaffen. Diesen problematischen, ungleichzeitigen und diskontinuierlichen Prozess nimmt Früchtl: Die Unverschämtheit, S. 44, kaum wahr, betont aber die fruchtbare, wenn auch wohl nicht ganz zutreffende Abfolge: „Erst nachdem sich politisch die Egalität durchgesetzt hat, kann sich die Freiheit des Einzelnen auch als die zur *Abweichung* Geltung verschaffen.“

39 Es handelt sich dabei um einen Teil des in Kap. fünf ausführlicher thematisierten *Gespräch über die Poesie*.

40 A III.1, S. 114.

41 Dass es sich bei diesem Eindruck um den Effekt einer falschen Prämisse, einem falschen Bild vom Autor handeln könnte, wird in diesem Text nicht weiter thematisiert.

42 A III.1, S. 114.

der verhülltes Selbstbekenntniß des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigenthümlichkeit".[43] Der Autor figuriert dabei zugleich als Verfasser und hauptsächlicher Inhalt des Textes, wodurch seine Person noch in den diskursiven Raum des Textes hinein erweitert wird.

Im Zusammenspiel dieser teils widerstrebenden Tendenzen wird individuelle Autorschaft zum bestimmenden Paradigma, nicht nur für die Koordinierung mehrerer Werke, sondern insbesondere für deren Beurteilung. Wie Michael Gamper betont hat, wurde von Beginn weg die „Erfolgsgeschichte der Autorschaft […] von Gegenkonzepten begleitet", wobei in der Frühromantik eine der ersten Alternativen entworfen worden sei.[44] Man denkt dabei zurecht an die berühmtgewordenen romantischen Konzepte der ‚Sympoesie' und der ‚Symphilosophie',[45] die programmatisch die emphatisch individuelle Autorschaft zu unterlaufen bestrebt waren. Die in der Frühromantik propagierte Form der radikalen Kollektivierung von Literatur und Wissenschaft soll sogar vermögen, die mediale Grenze des Textes zu überspringen und (zumindest imaginativ) den „Leser im Rezeptionsprozess selbst zum Schreibenden" zu machen.[46] Solcherart gerät in der Romantik Literatur zu einem gesamtgesellschaftlichen Projekt, das sich der Beteiligung Außenstehender öffnet.[47]

Es scheint Teil dieses sich als Kollektivität inszenierenden autorschaftlichen Regimes zu sein, dass es, in Annäherung an die Konstruktion von ‚Volkspoesie', sich selbst als beginnloses und damit herrschaftsfreies entwirft.[48] Ausgehend von diesem Befund warf diese Arbeit einen erneuten, genauen Blick auf die kollabo-

43 A III.1, S. 126.

44 Vgl. Gamper: Kollektive Autorschaft, S. 385. Hettche: Im Hain, S. 101, setzt diese Gegenbewegungen sogar noch etwas früher an: „Es scheint paradox, daß sich gerade in einer Zeit, in der man gemeinhin die Entstehung des ‚autonomen' schreibenden Subjekts vermutet, die Funktion des einzelnen Autors sich bereits aufzulösen und in eine Autorengemeinschaft zu diffundieren beginnt." Beide unterscheiden hierbei allerdings nicht deutlich zwischen verfasserschaftlicher und autorschaftlicher Ebene. Die vermeintlichen Gegenbewegungen stellen sich damit bisweilen als Entsprechung der in den Kap. vier und fünf untersuchten Trennung der beiden Ebenen dar.

45 Vgl. auch Kap. drei.

46 Gamper: Kollektive Autorschaft, S. 385.

47 Interessant scheint mir eine an diesen Befund anschließende Untersuchung einer solchen Erweiterung des grundsätzlich unidirektionalen Mediums des Textes zu sein. Dabei ist weniger die Frage nach der technischen Umsetzbarkeit dieser utopischen Vergemeinschaftung des Denkens relevant als vielmehr – in Verbindung mit diesem Aspekt der Autorfunktion – die unhintergehbaren Machtstrukturen, die selbst noch der Aufforderung zur Aktivität des Zuschauers inhärent sind. Vgl. dazu Rancière: Der emanzipierte Zuschauer.

48 Die strukturelle Entsprechung dieser Unmöglichkeit thematisiert Friedrich von Hardenberg anhand der Begriffe des Unbestimmten und der Reflexion (vgl. Novalis: Schriften. Die Werke 2, S. 196-198). Menninghaus: Unendliche Verdopplung, hat zudem auf die Bedeutung der Verbindung von Mathematik und Sprache für die romantischen Ideen der Schöpfung aus Nichts hingewiesen.

rative Praxis der Frühromantik. Vor allem die Untersuchung des Zusammenwirkens der Brüder Schlegel mit Friedrich Schleiermacher veranschaulichte die Relevanz der Frage nach dem Verhältnis von kollaborativer Praxis und ihrer autorschaftlichen Repräsentation.[49] Erneut muss daher auch für nachdrücklich als Kollektivwerke präsentierte Texte gefragt werden: Entspricht die Produktionsweise der jeweiligen Inszenierung von Autorschaft oder gibt es hier Diskrepanzen? Und wenn es Abweichungen gibt, welche Auswirkungen hat dann die Inszenierung von Kollektivität auf den Text und die Möglichkeiten seiner Wahrnehmung?

Zwar gewinnt man von der Warte der Kollektivität aus einen neuen Blick auf die Theoriebildung der Frühromantik, doch ist es gerade aufgrund der vor allem von Friedrich Schlegel und Novalis selbst angestellten Überlegungen zu den unterschiedlichen Formen der ‚Sympraxis' nur wenig überraschend, dass Kollaboration in diesem Umfeld eine zentrale Stellung einnimmt. Erstaunlicher ist es, dass sich ähnliche Formen der Praxis wie der Inszenierung auch im Kontext der ‚Weimarer Klassik' aufweisen ließen, die üblicherweise mit ‚starken' Autorschaften assoziiert wird. Insbesondere Goethe gilt als Paradebeispiel eines ‚starken' Autors. Dazu hat zum einen sein emphatischer Selbstentwurf als Autor in seinen frühen ästhetischen Publikationen beigetragen,[50] zum anderen hat Goethe eine bereits auf die eigene Philologisierung abzielende ‚Werkpolitik' betrieben,[51] die somit zugleich seinen Status als Autor befestigt hat. Darüber hinaus unterliegt der Klassizismus, zumal wenn er sich „beklemmend dogmatisch auf einen blutleeren Gipsklassizismus zu verengen" scheint,[52] bisweilen dem Generalverdacht, sich in übertriebenem Maße an kanonischen Vorbildern,[53] und zwar weniger an Werken als an Autoren zu orientieren.[54] Umso bemerkenswerter ist es, dass sich gerade in der Hochphase von Goethes klassizistischer Kunstdoktrin Praxisformen und Autorschaftsinszenierungen einstellen, die dem allgemeinen Vorurteil nicht nur entgegenstehen, sondern dieses geradezu zu unterminieren scheinen.

Ist man einmal darauf aufmerksam geworden, wird bereits dem flüchtigen Blick deutlich, dass bspw. die gemeinhin als ‚Goethes *Propyläen*' adressierte Zeitschrift keineswegs allein vom Weimarer geheimen Rat stammt. Vielmehr versammelt das

49 Vgl. Kap. drei.

50 Vgl. dazu Wolf: Streitbare Ästhetik.

51 Vgl. dazu Martus: Werkpolitik, bes. S. 447 f.

52 Osterkamp: „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit", S. 310.

53 Prominent ist sicherlich die Stilisierung Raffaels zum Originalgenie, die ihre Entsprechung auch in der Entwicklung von Goethes Sammeltätigkeit findet (vgl. Grave: Der ‚ideale Kunstkörper', S. 74–94).

54 Die Ablehnung dieser Tendenz wird noch durch den Umstand verstärkt, dass es sich dabei nicht um eine deutsche Eigenart handelt, sondern dass die klassizistische Orientierung an antiken Normen und Autoren ein Import aus dem französischen Kontext darstellt, der zudem bereits dort vor allem im Zuge der ‚Querelle des anciens et des modernes' kritisiert worden war.

Journal Beiträge von Goethes Berater in Fragen der bildenden Künste, dem mitunter als ‚Kunschtmeyer' bezeichneten gebürtigen Schweizer Kunsthistoriker Johann Heinrich Meyer, von Friedrich Schiller sowie von dem damals in Paris wohnenden Ehepaar Wilhelm und Caroline von Humboldt. Doch, damit nicht genug, sind auch viele der Beiträge nicht einem einzelnen Autor zuzuordnen, sondern präsentieren sich als Ergebnis ganz unterschiedlicher kollaborativer Praxisformen.[55] Es dürfte somit die Frage durchaus berechtigt sein, wer nun eigentlich Goethes *Propyläen* geschrieben hat. Zwar scheint es sich hierbei um eine denkbar triviale Fragestellung zu handeln, doch erscheint deren Banalität dem genaueren Blick als eine tatsächlich nur scheinbare, die insbesondere vor dem Hintergrund der anhaltenden Diskussion um die Rolle des Autors und des Autorbegriffs in der Literaturwissenschaft weitgehend aufgehoben wird. Mehr noch: Die Frage nach dem Urheber der *Propyläen* erweist sich in diesem theoretischen Rahmen nicht nur als keineswegs unerheblich, sondern darüber hinaus auch als überraschend komplex gelagert. Denn wer zu ihrer Beantwortung – wie es vielleicht nahe liegt – zum Erstdruck der Zeitschrift greift, wird nicht viel zur Klärung Taugliches erfahren, da die Texte darin ohne Nennung der Autoren, selbst ohne ein Verzeichnis der Mitarbeiter abgedruckt sind[56] – und das Titelblatt als verantwortlichen Herausgeber schlicht „Goethe" nennt. Wenngleich Herausgeberfiktionen am Ende des 18. Jahrhunderts keine Seltenheit waren und sich Goethe auch selbst schon in einem solchen narrativen Modus geübt hat,[57] so ist es doch unwahrscheinlich, dass in diesem Fall der Zeitschriftenherausgeber eine nur fingierte Funktion dargestellt haben und realiter mit dem Autor sämtlicher Beiträge identisch gewesen sein sollte.[58] Zumal bereits innerhalb des ersten Erscheinungsjahres von Spätsommer 1798 bis Sommer 1799 zwei ganze Bände, also insgesamt vier Stücke der *Propyläen* mit jeweils über 170 Oktavdruckseiten erschienen sind[59] – ein Pensum,

55 Dies lässt sich nicht allein an den im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar befindlichen Handschriften ablesen, sondern auch über die Briefwechsel und Tagebücher erschließen.

56 Diese Praxis ließe sich noch durch Gegenüberstellung mit den stärker individualisierenden Verfahrensweisen etwa in Schillers *Horen* und im *Athenaeum* der Brüder Schlegel konturieren.

57 Vgl. etwa das Setting von *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), in dem sich die Herausgeberfigur gleich einleitend mit den berühmt gewordenen Worten selbst einführt: „Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammlet [sic], und leg es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet" (MA, Bd. 1.2, S. 197).

58 Einen sehr anregenden Anlauf zur Theoretisierung der Funktionen von fingierten und realen Herausgebern im Roman des 18. und 19. Jahrhunderts unternimmt Wirth: Die Geburt des Autors.

59 Die erste Manuskriptsendung des ersten Stücks geht am 25. Juli 1798 nach Tübingen an seinen Verleger Cotta ab (vgl. Goethes Briefe vom 16. Und 25.7.1798 an Cotta), die letzten Teile des Manuskripts zum vierten Stück sendet Goethe am 24. Mai 1799 zur weiteren Übermittlung an den Weimarer Drucker Gädicke an Johann Heinrich Meyer (vgl. Goethes Tagebucheintrag zum 24.5.1799).

das neben Goethes vielfältigen anderen Verpflichtungen und Projekten kaum zu bewältigen gewesen wäre.

Der genauere Blick in den Erstdruck erhärtet den von der schieren Textmenge ausgehenden Verdacht, dass gleich mehrere Personen an der Zeitschrift beteiligt gewesen sein müssen: Denn es bleiben nicht alle Autoren anonym, wenngleich nur ein einziger, in dieser Singularität zugleich besonders exponierter Beiträger namentlich genannt wird – und das ist der Herausgeber selbst. Goethe übernimmt somit nicht nur die editorische Verantwortung für die *Propyläen*, sondern tritt auch ganz konkret als Autor eines einzelnen Textes in Erscheinung. Signifikanterweise geschieht dies nur ein einziges Mal, wenn unter dem Titel des Vorabdrucks *Einiger Scenen aus Mahomet* der Hinweis gegeben wird, diese würden „von dem Herausgeber" stammen.[60] Bemerkenswert an dieser Autornennung ist insbesondere, dass Goethes Name dabei nicht erneut angeführt wird und auch ein dem Verweis folgender Blick auf das Titelblatt nur demjenigen Leser aufschlussreich zu werden vermag, der bereits mit einem bestimmten kontextuellen Wissen über den hier nur angedeuteten Autor ausgestattet ist. Denn dort wird der Herausgeber in sämtlichen erschienenen Stücken verkürzt als „Goethe" bezeichnet, weshalb kontextuelle wie intertextuelle Informiertheit zur Inferenz der kontinuitätserzeugenden Funktion des Autors[61] nötig wird. Die wenig konkrete Form der Zuschreibung der *Scenen aus Mahomet* kalkuliert somit deutlich mit der Bekanntheit und einem bestimmten Status des Herausgebers im zeitgenössischen literarischen Feld: Sogar dem nur verkürzt wiedergegebenen, in gewisser Weise bereits als Marke figurierenden Autornamen ‚Goethe', der damit zugleich auf erster Ebene eine allzu starke Korrelation mit der dahinterstehenden natürlichen Person hintertreibt, wird die Fähigkeit zugesprochen, sämtliche auf ihn zurückführbare Texte sowohl raumzeitlich als auch genetisch untereinander in Beziehung zu setzen. Das Markenprädikat erzeugt auf diese Weise eine lektüreleitende Präsumtion von stilistischer Einheitlichkeit, mithin qualitativer Kontinuität und vereinigt solcherart einen bestimmten Diskurs, das heißt in diesem Fall eine gewisse textuelle Reihung und deren Wahrnehmung in der literarischen Öffentlichkeit, auf sich.

Dass in den *Propyläen* konsequent die als ‚Label'[62] fungierende Kurzform des Autornamens Johann Wolfgang von Goethe verwendet wird,[63] zeugt daher nicht

60 P III.1, S. 169. Es handelt sich bei dem Text um einen 1800 im ersten Stück des Dritten Bandes erschienenen und mit einer kurzen Einleitung Goethes versehenen Teilabdruck der Szenen II.1 und II.5 des 1802 bei Cotta publizierten *Mahomet. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Voltaire von Goethe.*

61 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?

62 Dirk Niefanger hat den Begriff des Labels als paratextuelle Entsprechung der von Michel Foucault analysierten klassifikatorischen Funktion des Autors eingeführt (vgl. Niefanger: Der Autor und sein Label).

63 Die Kurzform wurde bereits zuvor verwendet, etwa im 1795 erschienenen Erstdruck von *Wil-*

zuletzt von dem sicherlich zu Recht bestehenden ausgeprägten Vertrauen in den Bekanntheitsgrad und das Prestige des Herausgebers. Zumal vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass das ‚Emblem' Goethe zwar jedem Stück vorangestellt ist, aber nur ein einziger Text dezidiert mit seinem Namen verbunden wird. Ohne hier ins Detail zu gehen, scheint die Autornennung an dieser Stelle gerade aufgrund ihrer Singularität auch als Reaktion auf eine damals aktuelle äußerliche Anforderung lesbar zu werden: Da sich die Zeitschrift schon seit dem ersten Stück nur sehr schleppend absetzten ließ und Cotta sich bereits über die ihm dadurch entstandenen hohen Kosten beschwert hatte,[64] musste Goethe verstärkt auch auf Strategien der Popularisierung ‚seiner' *Propyläen* zurückgreifen. Vor dem Hintergrund der prekären merkantilen Position der Zeitschrift ist es naheliegend, dass der ausschnittsweise Vorabdruck eines Goethe-Dramas gerade dann nicht anonym erfolgen konnte, wenn auch ein weniger an Goethes theoretischen als vielmehr an seinen poetischen Arbeiten interessiertes Publikum für die Zeitschrift gewonnen werden sollte. Die von der onymen Autorschaft an dieser Stelle erfüllte Funktion kann noch wesentlich genauer herausgearbeitet werden; es sollte aber bereits an dieser Stelle deutlich geworden sein, dass es in den *Propyläen* ganz unterschiedliche Formen des Umgangs mit Anonymität gibt und dass diese Umgangsformen nicht immer mit der zugrundeliegenden Produktionsweise konvergieren. Es ist, um beim aktuellen Beispiel zu bleiben, in dieser Hinsicht interessant, dass Goethe mit den Szenen aus *Mahomet* zwar für einen Text Autorschaft im emphatischen Sinn beansprucht, den er tatsächlich allein verantwortet hat, der aber zugleich die Bearbeitung einer französischen Vorlage ist, die kaum als Übersetzung bezeichnet werden kann. Goethe arbeitet intensiv vor allem an der Form, dem Metrum des Textes, wodurch er als das Ergebnis einer verschobenen Kollaboration betrachtet werden muss.

Es kann also anhand des Erstdrucks nur die *Mahomet*-Übersetzung unzweideutig Goethe zugeordnet werden, während jeder Versuch, die übrigen Texte zuzuschreiben – unter Abhängigkeit vom jeweiligen Grad der Informiertheit – spekulativ bleiben muss.[65] Die Klärung der Frage nach dem Verhältnis von Autorschaft

---

helm Meisters Lehrjahren, der unterhalb auf dem Titelblatt als „Ein Roman. Herausgegeben von Goethe" bezeichnet wird. Daneben, davor und danach wird sowohl in poetischen wie in wissenschaftlichen Publikationen auch der bürgerliche Name ‚J. W. von Goethe' bzw. ‚J. W. von Göthe ' zur Bezeichnung des Autors verwendet (vgl. etwa die *Beyträge zur Optik* (1791/92) und die Erstausgabe von *Herrmann* [sic] *und Dorothea*, im *Taschenbuch für 1800* erschienen).

64 Cotta spricht in seinem Brief an Goethe vom 17.6.1799 von einem ihm bereits entstandenen „Schaden von mehr als f 2000" (GCB, S. 56).

65 Bereits in unmittelbarer Nähe zur Erstpublikation haben Teile des Publikums mit wechselndem Erfolg Zuschreibungsversuche unternommen. So spricht Wilhelm von Humboldt – wohl nicht ganz richtig – Goethe in seinem Brief vom 18.3.1799 als den für den Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* Verantwortlichen an, während der anscheinend mit intimen Infor-

und Produktionspraxis macht somit den näheren Blick auf die Genese der *Propyläen*-Beiträge nötig. Dabei wird rasch deutlich, dass Goethe in den meisten Fällen wohl keinen Anspruch auf Autorschaft im Sinne von individual-personaler Urheberschaft erheben kann. Da er zugleich aber in sehr großer Nähe zu der Entstehung der Texte gestanden hat, bleibt es fraglich, welcher Art seine Beziehung zu diesen ist, und ob die vorgenommenen Eingriffe dem Herausgeber oder dem Autor Goethe zuzurechnen sind. Ohne die Frage nach der Autorschaft der *Propyläen* unnötig mit theoretischen Arabesken und wissenschaftsgeschichtlichen Schnörkeln verzieren zu wollen, muss an dieser Stelle dennoch nachdrücklich festgehalten werden, dass eine einzelne historische Person – in diesem Falle Goethe – als konkreter Textproduzent offenbar unterschiedlich funktionalisierte Rollen einzunehmen im Stande ist (zu denken ist hier vor allem an Autor- und Herausgeberfunktion) und dass diese differierenden Rollen zudem ganz deutliche Auswirkungen nicht nur auf die Genese, sondern auch auf die Rezeption eines Textes haben können.[66] Gerade in dieser Hinsicht erweist sich die Untersuchung der *Propyläen* als besonders fruchtbar, da diese wesentlich von der Spannung zwischen Autor- und Herausgeberschaft geprägt sind.

Doch auch das Verhältnis der einzelnen Autoren zueinander ist aufschlussreich, da das Zeitschriftenprojekt selbst alle Ambitionen der auktorialen Sektion und Segmentierung zu unterlaufen scheint. So hält Goethe an exponierter Stelle gleich zu Beginn seiner programmatischen *Einleitung* in die *Propyläen* fest, dass die neugegründete Zeitschrift „Bemerkungen und Betrachtungen, harmonisch verbundner Freunde, über Natur und Kunst enthalten soll“[67] und betont damit nicht nur nochmals die durch den „symbolischen Titel[ ]“[68] bereits hinreichend umrissene thematische Ausrichtung des Journals, sondern verweist zugleich auf den Status des Werks als Resultat eines „Ideenwechsel[s] solcher Freunde […], die sich, im allgemeinern, zu Künsten und Wissenschafften auszubilden streben“.[69] Wie eng die Verbindung zwischen den wenig später als ‚Weimarische Kunstfreunde‘ (W.K.F.) sich konstituierenden und unter diesem Kollektiv-Pseudonym auch an die Öffentlichkeit tretenden hauptsächlichen Beiträgern des Journals wirklich war, lässt sich

mationen versorgte Carl Ludwig Knebel mit großer Sicherheit die Beiträge des ersten Stückes zuordnen kann (vgl. etwa seinen Brief an Goethe vom 13.12.1798).

66 Jede Funktion verfügt über eine eigene Stimme, die dann auch den Ort beeinflusst, an dem die von Jurij Lotman angenommene Grenze verläuft, „die den künstlerischen Text von allem trennt, was Nicht-Text ist“ (Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 300). Die Anteile des Herausgebers wären damit bereits außerhalb des den Text begrenzenden ‚Rahmens‘ zu verorten. Die Annahme einer solchen Grenze ist insofern sehr optimistisch, als die nichtdiskursiven Anteile von Autorschaft ebenfalls auf die Lektüre rückwirken und somit den Text nachträglich und von außen verändern.

67 P I.1, S. IV f.

68 P I.1, S. IV.

69 P I.1, S. VII f.

ansatzweise bereits anhand der Korrespondenz der W.K.F. in den späten 1790er Jahren ermessen und im Einzelnen aus den erhaltenen Hand- und Abschriften der *Propyläen*-Beiträge in den jeweiligen Nachlässen rekonstruieren.

Die praktischen Kollaborationen finden indes gewissermaßen im Hintergrund des publizierten Textes statt und sind daher normalerweise für den Leser nicht mehr erkennbar.[70] Sie werden bisweilen aber auch auf der sichtbaren Seite des Werks verhandelt, an der Schnittstelle zwischen dem Text und dem Leser, die durch die Funktion des Autors markiert wird. Die funktionale Transformation kollaborativer Urheberschaft in jene kollektive Autorschaft, die mit der Verschiebung des Fokus vom Hintergrund des Textes in dessen Vordergrund einhergeht, wurde ebenfalls genauer in den Blick genommen.[71] Denn es scheint, als wäre das Spiel mit der Unkenntlichkeit der Autorschaft in den *Propyläen* weitaus systematischer zu denken, als es zunächst den Anschein hat. Schon die *Einleitung* in die *Propyläen* hat nicht nur darauf hingewiesen, dass die vorgelegten Beiträge „von mehrern verfaßt sind",[72] sondern zusätzlich noch betont, „daß wir nicht allein, sondern gemeinschafftlich denken und wirken"[73] und damit bereits ein Autorschaftskonzept für sich beansprucht, das in einem Brief Goethes an Wilhelm von Humboldt vom 26. Mai 1799 noch expliziter formuliert wird:

> Wir drey [Goethe, Meyer und Schiller; Anm. D. E.] haben uns nun so zusammen und in einander gesprochen, daß bey den verschiedensten Richtungen unserer Naturen keine Discrepanz mehr möglich ist, sondern eine gemeinschaftliche Arbeit nur um desto mannigfaltiger werden kann.[74]

All dies referiert nicht nur auf die Entstehungsumstände der Texte, sondern weist diese *en passant* auch als gemeinschaftliches geistiges Eigentum aus und inszeniert mithin eine spezifisch kollektive Autorschaft, die bereits konzis in ihrer Irreduzibilität ausgestellt wird.

Gerade indem solche Verbindungen auch zur objektivierenden Erweiterung der beschränkten Individualität beitragen,[75] stellt sich erneut und mit Nachdruck

70 Ein Effekt, auf den man durchaus auch kalkuliert hat. So schreibt Goethe am 26.12.1795 an Schiller: „Daß man uns in unsern Arbeiten verwechselt, ist mir sehr angenehm; es zeigt daß wir immer mehr die Manier los werden und ins allgemeine Gute übergehen" (WA IV, 10, S. 355).

71 Vgl. vor allem Kap. Fünf.

72 P I.1, S. IX.

73 P I.1, S. VI.

74 WA IV, 14, S. 98.

75 Die zunehmenden Objektivitätstendenz in Goethes Poetik seit den späten 1780er Jahren wurde von Norbert Christian Wolf in mehreren Arbeiten, wenngleich nicht unter dem Gesichtspunkt der Kollektivität, behandelt (vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik, S. 409–530, Wolf: Ästhetische Objektivität, Wolf: „Die Wesenheit des Objektes bedingt den Stil", sowie Wolf: Der kalte Blick).

die Frage nach jener öffentlich autorisierenden und appropriierenden Geste der Autorschaft, die im Grunde nichts anderes als die Frage nach der Souveränität meint. Das wesentliche Problem spitzt Giorgio Agamben im Anschluss an Carl Schmitt treffend auf den Extremfall zu: „Der Souverän, der die legale Macht innehat, die Geltung des Rechts aufzuheben, setzt sich legal außerhalb des Rechts.“[76] Gewiss stellt sich das Problem für literarische Souveräne etwas anders dar als für politische, doch auch sie sind die Ausnahme der ‚Situation', indem sie die Herrschaft über ein Werk ausüben müssen, dem sie nie wirklich äußerlich sein können, so lange es ‚Fleisch von ihrem Fleische' ist.[77]

Die Ausübung von Souveränität scheint sich – jedenfalls im hypostasierten Normalfall – an eine an exponierter Stelle platzierte Individualität zu knüpfen. Kollektivität allerdings ermöglicht auch hier eine entscheidende Verschiebung, die sich wiederum am Beispiel der *Propyläen* veranschaulichen lässt. Die Zeitschrift generiert zwar Aufmerksamkeit und auch eine gewisse Wirkungsmacht durch die Verwendung des Labels „Goethe“,[78] zugleich ist aber die Sprecherinstanz dieser Autorschaft nicht mehr greifbar, weil deren Kongruenz mit der Verfasserschaft, mithin mit der dem bürgerlichen Individuum zugemuteten Eigentümlichkeit erheblich verunsichert wurde. Die Autorschaft der *Propyläen* ist damit bereits von Beginn an, was das Kürzel W.K.F. wenig später ausdrücken wird: Eine volatile Aggregation von Akteuren.

Indem sich dieser Kollektivautor in eine Position versetzt, die Kritik schon insofern erschwert, als er seine Gestalt erheblich verunklärt, vollzieht er eine praktische Ausweitung seines Herrschaftsbereichs. Wenn nämlich dieser kollektive Autor plötzlich nicht mehr nur die *Propyläen* regiert, sondern auch an anderen Orten erscheint und wie in der *Vorrede* zum Gemeinschaftswerk *Winkelmann und sein Jahrhundert* auch explizit den Kreis der von ihm verantworteten Werke erweitert,[79] dann verunsichert er in entscheidender Weise die Grenzen seines ‚Staats'. Es spricht dann nicht mehr ein Autor als Abbild eines klar bestimmten Werks, nicht mehr der Souverän eines umgrenzten Gebiets, sondern eine ‚Macht', deren Erstreckung noch ungewiss ist. Der Beamte Goethe, mit dem dieses Buch begann, hat der „Staatskunst“ der Herrschenden zumindest abgelernt, dass das „Recht der Vorstellung (Repräsentation)“ nur „von der souveränen Macht seinen Ursprung haben kann“.[80] Er überschreitet dieses exklusive Verhältnis von Repräsentation

76 Agamben: Homo sacer, S. 25.

77 Vgl. Kap. vier.

78 Vgl. Niefanger: Der Autor und sein Label, zu der herausragenden Position Goethes im bereits merklich entwickelten kulturellen Feld des ausgehenden 18. Jahrhunderts vgl. Wolf: Goethe als Gesetzgeber.

79 Vgl. Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert, S. IX f., und Kap. fünf, Abschn. Reformation des Kollektivs.

80 Réal de Curban: Die Staatskunst, S. 103 f.

und Souveränität aber in der Folge in seinem kollektivautorschaftlichen Handeln. Denn indem sie potenziell beliebig Akteure und Werke aggregieren und wieder dissoziieren kann, schafft sich kollektive Autorschaft einen Staat ohne Grenze. Sie umgeht damit das alte Problem der Souveränität, die notwendig damit konfrontiert ist, dass ihr Herrschaftsbereich immer ein Außen, mithin ein Ende hat.[81] Hierin erschließt sich kollektive Autorschaft theoretisch einen Möglichkeitsraum, der wesentlich größer ist als jener des individuellen Autors.

Aufgrund dieser womöglich nur scheinbaren Ausweitung der Grenzen sowie aufgrund der bemerkenswerten Tatsache, dass Textproduktion auf unterschiedlichen Ebenen zur Vergemeinschaftung tendiert und sich Kollektivität darin als der ‚ungewöhnliche Normalfall' der Literatur erweist,[82] ist es erstaunlich, dass die Geschichte künstlerischer (und wissenschaftlicher[83]) Kollektivität ihren glücklichen Ausgang weder um 1800 noch in den folgenden beiden Jahrhunderten gefunden hat. Doch es war schlicht kein Platz für namen- oder jedenfalls körperlose Kollektive. Weder in den Regalen bürgerlicher Bibliotheken noch in den auf neugegründeten Lehrstühlen verfassten Literaturgeschichten und schließlich auch nicht auf den Verkaufs-, Kaffeehaus und Nachttischen eines immer inhomogener werdenden Publikums konnten sie sich etablieren. Selbst das berühmteste „être collectif"[84] der deutschen Literatur gibt sich zuletzt Namen und Gestalt.[85] Die Ausweitung des Urheberrechts, die beinahe zeitgleich das Werk erneut in ein Derivationsverhältnis zu seinem Verfasser setzt und es so emphatisch dem Paradigma individueller Autorschaft unterstellt, ereignet sich daher, diskurshistorisch betrachtet, keineswegs zufällig oder überraschend. Sie setzt jener Erzählung vom Kollektiven, die Herder begonnen, die Frühromantik fortgeführt und noch der alte Goethe kurz vor seinem Tod wiederbelebt hat, um 1840 ihr vorläufiges Ende.

81 Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, S. 494: „Staat bedeutet Souveränität. Aber die Souveränität herrscht nur über das, was sie verinnerlichen, sich räumlich aneignen kann."

82 In erstaunlich dithyrambischer Manier betonen Game/Metcalfe: Collaboration, S. 272: „Creativity's need for collaboration".

83 Kollektivität wurde auch durch den Objektivierungsdrang zu einem entscheidenden Faktor in der Modernisierung (natur-)wissenschaftlicher Arbeitsweisen. Vgl. exemplarisch Daston/Galison: Objektivität und Zimmermann: Ästhetik der Objektivität. Dass die Naturwissenschaften zwar vielfältige Formen der praktischen Kollaboration etabliert haben, aber bis in die Gegenwart mit dem Problem kollektiver Autorschaft zu kämpfen haben, führt etwa Hoffmann: Stille Verfasserschaften, vor.

84 Goethe: Goethes Gespräche, Bd. 3.2, S. 839, Nr. 6954.

85 Martus: Werkpolitik, S. 461–484, beschreibt Goethe zurecht als ‚Virtuosen des Gesamtwerks'. Zur Verbindung von Kunstpolitik und Lebenswissen in diesem Unterfangen vgl. Ehrmann: Künstliches Leben, S. 90–95.

ANHANG

Dank

Adalbert Stifter war notorisch in Verzug. Wiederholt begann der sonst gutmütige Verleger Heckenast daher schon mit der Buchherstellung, während Stifter noch an den letzten Teilen des Manuskripts saß. Dieses Vorgehen war nicht nur in verlegerischer Hinsicht klug, sondern stellte auch eine wichtige Intervention in den Schreibprozess dar. Dass Stifters Werke nicht nur geschrieben werden, sondern auch zeitnah erscheinen, mithin gelesen werden konnten, ist in dieser Hinsicht nicht zuletzt jenen Menschen zu verdanken, die mit freundschaftlichem Wohlwollen oder professioneller Strenge auf die Fertigstellung drängten. Auch das vorliegende Buch über Kollektivität ist nicht allein die Leistung desjenigen, der es erdacht und geschrieben hat. Prof. Dr. Norbert Christian Wolf (Wien) hat nicht allein diese Arbeit und ihre zum Teil erheblichen Gestaltwandel von Beginn an begleitet, sondern stets ein Forschungsumfeld geschaffen, das neben individuellen nicht zuletzt auch kollaborative Arbeiten ermöglichte, die hoffentlich künftig Fortsetzung finden werden. Dafür sowie für den Freiraum und den sanften Druck in den letzten Wochen vor der Fertigstellung sei ihm herzlich gedankt. Prof. Dr. Herwig Gottwald (Salzburg), der meine hier überarbeitet publizierte Dissertation mitbetreut hat, war einer meiner ersten akademischen Lehrer und Förderer. Der Stachel, den er stets an der richtigen Stelle zu setzen wusste, hat nicht nur die Entwicklung dieser Arbeit, sondern auch die ihres Verfassers wesentlich gelenkt. Darüber hinaus danke ich Prof. Dr. Sabine Schneider (Zürich) für die genaue Lektüre und die Erstellung des Zweitgutachtens und Prof. Dr. Stephan Kammer (München) für die Mühen, die er als Zweitprüfer auf sich genommen hat.

Daneben partizipierten freilich noch weitere Personen und Institutionen am Kollektiv dieser Arbeit. Zu danken ist der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die diese Arbeit zwischenzeitlich mit einem DOC-Stipendium gefördert hat, sowie dem österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) für die Übernahme der Druckkosten. Den Herausgebern danke ich an dieser Stelle herzlich für die Aufnahme in die Reihe „Literaturgeschichte in Studien und Quellen", dem Böhlau Verlag, insbesondere Eva Buchberger und Julia Roßberg, für die produktive Zusammenarbeit und Vera Schirl für das umsichtige Lektorat. Außerdem bin ich dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar zu Dank verpflichtet, das mir äußerst unkompliziert die Verwendung ihrer Archivalien und den Abdruck einiger ausgewählter Reproduktionen gestattet hat.

Daneben haben viele Kolleginnen und Kollegen, vor allem am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg, die Entwicklung der Arbeit durch ein stets

angenehmes Arbeitsklima befördert. Besonderen Dank schulde ich hier Prof. Dr. Werner Michler, der mir mit viel freundschaftlichem Feingefühl wertvolle Hinweise geben hat.

Als Goethe mit beinahe fünfzig Jahren das kurzlebige *Propyläen*-Projekt begann, hoffte er, damit „sein Verhältniß zu den ältesten Freunden“ wieder anzuknüpfen, „mit neuen es fortzusetzen, und, in der letzten Generation, sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen“.[86] Den Verfassern von Büchern, deren Entstehung sich über mehrere Jahre hinzieht, geht es meist ähnlich. Ich danke daher an dieser Stelle dem alten Freund Dr. Harald Gschwandtner (Salzburg) für viele anregende Gespräche und dem neuen Freund Thomas Assinger (Salzburg) für die kritische Lektüre eines Teils dieser Arbeit.

Danken möchte ich auch meinen Eltern und Schwiegereltern für ihre vielfältige und vielgestaltige Unterstützung. So wichtig es an manchen Stellen auch sein mag, auf die Fertigstellung zu drängen, so notwendig ist es an anderen, darauf zu verzichten.

Der wichtigste Dank aber gebührt meiner Frau Eva und meinen Töchtern Anna und Sophie, denen es stets mühelos gelungen ist, mich vom Schreibtisch wieder in die Welt zu holen und gleich in die richtige Richtung zu drehen. Ihnen sei dieses Buch über die Gleichsetzung von Autoren und ihren Werken gewidmet, denn ihnen gehört es ja schon längst.

Wien, im Frühjahr 2022

86 Goethe: Einleitung, P I.1, S. IX.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Giovanni Antonio da Brescia: Laokoon-Gruppe, zwischen 1506 und 1511, Kupferstich, 27,9 x 24,3 cm, London, British Museum, Inv. 1845-8-25-707.

Abb. 2 Jean-Jacques Boissard: Laokoon, 1681, Kupferstich. In: Jean-Jacques Boissard: Topographia urbis Romae, Das ist: Eigentliche Beschreibung der Stadt Rom, Sampt Allen Antiquitäten […] Durch Joannem Jacobum Boissardum. Jetzo aber In die teutsche Sprach übergesetzt […] und an den Tag gegeben durch Dietrich De Bry. Franckfurt, 1681, Taf. M 4.

Abb. 3 Johann Christian Ernst Müller: Laokoon-Gruppe, 1798, Kupferstich, als Illustration zu Johann Wolfgang Goethes Aufsatz *Ueber Laokoon*. In: Propyläen. Eine periodische Schrifft herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen: Cotta 1798, Exemplar der Universitätsbibliothek Salzburg.

Abb. 5 Manuskript H^1 zu *Ueber Laokoon* von Geists Hand, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 25/W 3608, Bl. 1r (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 6 Manuskript H^1 zu *Ueber Laokoon* von Geists Hand, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 25/W 3608, Bl. 1v (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 7 Manuskript H^2 zu *Ueber Laokoon* von Rudolphs Hand, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 25/W 3609, Bl. 1r (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 8 Manuskript H^2 zu *Ueber Laokoon* von Rudolphs Hand, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 25/W 3609, Bl. 1v (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 9 Johann Heinrich Meyer / Johann Wolfgang Goethe: Ueber Lehranstalten, H^1, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 64/63,1, Bl. 9r [nach alter Foliierung] (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 10 Johann Heinrich Meyer / Johann Wolfgang Goethe: Ueber Lehranstalten, H^2, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 64/63,2, Bl. 15r [nach alter Foliierung] (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 11 Johann Heinrich Meyer / Johann Wolfgang Goethe: Ueber Lehranstalten, H^3, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 64/63,3, Bl. 14v [nach alter Foliierung] (Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Abb. 12 Friedrich Schleiermacher / Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15.1.1798, SLUB Dresden / Digitale Sammlungen / Mscr.Dresd.e.90,XIX,Bd.2.

Abb. 13 Friedrich Schleiermacher / Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15.1.1798, SLUB Dresden / Digitale Sammlungen / Mscr.Dresd.e.90,XIX,Bd.2.

Abb. 14 United States Declaration of Independence, vergrößerte Pergamentkopie, 1776, Washington, Library of Congress (public domain: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USA_declaration_independence.jpg).

Abb. 15 United States Declaration of Independence, William J. Stone, Stich, Washington, D.C. ca. 1833 (public domain: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:US_Declaration_of_Independence_us0036_03.jpg).

Abb. 16 United States Declaration of Independence, John Dunlap, Broadside, Philadelphia, Erstdruck, 4.–5. Juli 1776 (public domain: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dunlap_Broadside_(Declaration_of_Independence)_(3694394069).jpg).

Abb. 17 United States Declaration of Independence, Mary Katherine Goddard, Broadside,

Verwendete Literatur

[Anonymus:] Regeln vom Schreiben Reden und Versemachen in deutscher Sprache nebst einem Wörterbuche zum Gebrauche der wirzburgischen Schulen. Würzburg: Stahel 1772.

[Anonymus:] [Rez.] Recensionen und Auszüge aus den besten litterarischen Journalen Europens. 2. Jahrgang, 2. Quartal (1774).

[Anonymus:] Dramaturgie. In: Dritte Beylage zur Deutschen Chronik. October 1774, S. 42–44.

[Anonymus:] Etwas über die Leiden des jungen Werthers, und über die Freuden des jungen Werthers. o. O.: o. V. 1775.

[Anonymus:] [Rez.] Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel. Leipzig und Frankfurt, 8. In: Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1775. Leipzig: Schwickert 1775.

[Anonymus:] Leipzig und Winterthur [Rez. von Lavaters Physiognomischen Fragmenten, 3. Bd.]. In: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen 1777, 124. Stück, 16.10.1777, S. 993–998.

[Anonymus:] Freymüthiger Versuch über den Buchhandel vorzüglich in Hinsicht auf die kaiserlichen Erblande. Wien, Prag: o. V. 1782.

[Anonymus:] Anweisung die deutsche Sprache richtig zu sprechen, zu lesen und zu schreiben. Nebst Beispielen von Briefen und andern schriftlichen Aufsätzen. Zum Gebrauche der Trivial-Schulen in den k. k. Staaten. Graz: Verlag der sämtlichen bürgerlichen Buchbinder 1794.

[Anonymus:] [Rez.] Propyläen. Eine periodische Schrift; herausgegeben von Göthe. Ersten Bandes erstes Stück. 1798. 127 S. gr. 8. In: Allgemeine Literatur-Zeitung (1799), Nr. 1, Sp. 1–8, hier Sp. 3.

[Anonymus:] [Sammelrezension zu zwei Werken über Johann Joachim Winckelmann]. In: Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 198–201, 19.–22.8.1806, Sp. 337–363.

[Anonymus:] Denkschrift gegen den Büchernachdruck. Den am Wiener Congresse versammelten Gesandten von einer Deputation der Leipziger Buchhändler überreicht, mit Berichtigungen der darin aufgestellten irrigen Ansichten von einem Oesterreicher. o. O: o. V. 1815.

[Anonymus:] Poesien aus der Dachstube. In: Europa. Chronik der gebildeten Welt, Nr. 9, 28.2.1857, S. 288–289.

[Anonymus:] [Rez.] Die Chronik der Sperlingsgasse. Herausgegeben von Jakob Corvinus. Berlin, Stage. 1857. Gr. 16. 1 Thlr. 7 ½ Rgr. In: Blätter für die literarische Unterhaltung, Nr. 33, 13.8.1857, S. 607.

A – Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. 6 Stücke in 3 Bänden. Berlin: Vieweg, ab Bd. 2 Berlin: Frölich 1798–1800.

AA – Kant's gesammelte Schriften. Bde. I–XXII (Berlin 1900 ff.) hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften Berlin, Bd. XXIII (Berlin 1956) hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Bde. XXIV–XXIX (Berlin 1966 ff.) hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und ab 2002 der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: de Gruyter (zuvor Reimer) 1900 ff.

Abel, Jacob Friedrich: Rede. In: Beschreibung des Sechsten Jahrs-Tags der Herzoglichen Militär-Akademie zu Stuttgart, den 14. December 1776. Stuttgart: Cotta 1776, S. 33–63.

– Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hrsg. von Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

Achermann, Eric in Zusammenarbeit mit Nadine Lenuweit und Vincenz Pieper (Hg.): Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft Berlin: Akademie 2014 (= Werkprofile, Bd. 4).

– Was Wunder? Gottscheds Modaltheorie von Fiktion. In: Achermann (Hg.): Johann Christoph Gottsched, S. 147–181.

Adelung, Johann Christoph: Ueber den Deutschen Styl. Zweyter Band. 3., vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin: Voß 1790.

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958.

– Der Essay als Form. In: Adorno: Noten zur Literatur I, S. 9–49.

Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2068).

Ausnahmezustand. Homo sacer, II.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2366).

– Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung. Homo Sacer, II.2. Berlin: Suhrkamp 2010 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2520).

– Das Sakrament der Sprache. Eine Archäologie des Eides. Homo Sacer, II.3. Berlin: Suhrkamp 2010 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2606).

Alewyn, Richard: Klopstocks Leser. In: Fabian (Hg.): Festschrift, S. 100-121.

AlH – Goethe, Johann Wolfgang von: Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Unter des durchlauchtigsten deutschen Bundes schützenden Privilegien. 40 Bde. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1827–30, und 20 Nachtragsbände: Goethe's nachgelassene Werke [hrsg. von Eckermann und Riemer]. Zugleich Band 41–60 der Ausgabe letzter Hand. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1832–1842.

Allgemeine deutsche Biographie. Bd. 32. Leipzig: Duncker und Humblot 1891.

Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1770. Leipzig: o. V. 1770.

Alt, Peter-André / Alexander Košenina / Hartmut Reinhard / Wolfgang Riedel (Hg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Alt, Peter-André / Marcel Lepper / Ulrich Raulff (Hg.): Schiller, der Spieler. Göttingen: Wallstein 2013.

Ammon, Frieder von: Ungastliche Gaben. Die „Xenien" Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 123).

Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition. London: Verso 2006.

Apel, Friedmar: Man wird den ganzen Marmor in Bewegung sehen. Sehtheoretische Anmerkungen zu Goethes „Über Laokoon". In: Buschmeier / Dembeck (Hg.): Textbewegungen 1800/1900, S. 204-212.

Arago, François: Ueber den Wärmezustand der Erdkugel. In: ders.: Franz Arago's sämmtliche Werke. Mit einer Einleitung von Alexander von Humboldt. Hg. von Wilhelm Gottlieb Hankel. 8. Bd. Leipzig: Wigand 1860, S. 150–570.

Aragon, Louis: L'Œuvre poétique. Tome 1. Paris: Livre Club Diderot 1974.

Arndt, Andreas: Friedrich Schleiermacher als Philosoph. Berlin, Boston: de Gruyter 2013.

Arndt, Andreas / Jörg Dierken (Hg.): Friedrich Schleiermachers Hermeneutik. Interpretationen und Perspektiven. Berlin, Boston: de Gruyter 2016.

Asman, Carrie: Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung. In: Goethe: Der Sammler und die Seinigen, S. 119–177.

– Orte des Sammelns: Xanadu, Weimar. In: Assmann / Gomille / Rippl (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker, S. 211–226.

Assmann, Aleida: Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift. In: Huber/Müller: Raum und Verfahren, S. 133–155.

Assmann, Aleida / Jan Assmann (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: Fink 1983 (= Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. 1).

Assmann, Aleida / Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit. München: Fink 2000 (=Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. VI).

Assmann, Aleida / Jan Assmann: Schrift und Gedächtnis. In: Assmann / Assmann (Hg.): Schrift und Gedächtnis, S. 265–284.

Assmann, Aleida / Jan Assmann: Schrift, Gott und Einsamkeit. Einführende Bemerkungen. In: Assmann / Assmann (Hg.): Einsamkeit, S. 13–26.

Assmann, Aleida / Monika Gomille / Gabriele Rippl (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998 (= Literatur und Anthropologie, Bd. 1).

Assmann, Aleida / Ulrich Gaier / Gisela Trommsdorff (Hg.): Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen. Tübingen: Narr 2004.

Assmann, David-Christopher: Zur Unterscheidung von primären und sekundären literarischen Formen. In: Gerstenbräun-Krug / Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis, S. 37–52.

Assmann, David Christopher / Nicola Menzel (Hg.): Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. Paderborn: Fink 2018 (= Szenen/Schnittstellen, Bd. 6).

Astruc, Jean: Conjectures sur les mémoires originaux Dont il paroit que Moyse s'est servi pour composer le Livre de la Genese. Avec des Remarques, qui appuient ou qui éclaircissent ces Conjectures. Brüssel: Fricx 1753.

Auerochs, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Palaestra, Bd. 323).

– Poesie als Urkunde. Zu Herders Poesiebegriff. In: Keßler / Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder, S. 93–114.

Aurnhammer, Achim: Goethes „Italienische Reise" im Kontext der deutschen Italienreisen. In: Goethe-Jahrbuch 120 (2003), S. 72–86.

Austin, John Langshaw: How to do Things with Words. Hg. von James Opie Urmson und Marina Sbisà. 2. Auflage. Cambridge/MA: Harvard University Press 1975.

Baader, Meike Sophia: Christen und Weiber in der Freundschaft? Freundschaft im Pietismus und in der Romantik. In: Baader / Kelle / Kleinau (Hg.): Bildungsgeschichten, S. 255–274.

Baader, Meike Sophia / Helga Kelle / Elke Kleinau (Hg.): Bildungsgeschichten. Geschlecht, Religion und Pädagogik in der Moderne. Festschrift für Juliane Jacobi zum 60. Geburtstag. Köln u. a.: Böhlau 2006 (= Beiträge zur historischen Bildungsforschung, Bd. 32).

Bachleitner, Norbert / Franz M. Eybl / Ernst Fischer: Geschichte des Buchhandels in Österreich. Wiesbaden: Harrassowitz 2000.
Bachleitner, Norbert / Alfred Noe / Hans-Gert Roloff (Hg.): Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino. Amsterdam, Atlanta/GA: Rodopi 1997.
Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Zima (Hg.): Textsemiotik als Ideologiekritik, S. 183–193.
– Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= Edition Suhrkamp, Bd. 967).
– Das Wort im Roman [1979]. In: Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 154–300.
– Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Hg. von Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey unter Zugrundelegung einer deutschen Fassung von Harro Lucht und Rolf Göbner. Berlin, Weimar: Aufbau 1986.
Bahr, Ehrhard: Autorität und Name in Lessings Streitkultur. In: Mauser / Saße (Hg.): Streitkultur, S. 139–146.
Bahr, Hermann / Otto Julius Bierbaum / Otto Ernst Schmidt / Herbert Eulenberg / Hans Heinz Ewers / Gustav Falke / Georg Hirschfeld / Felix Hollaender / Gustav Meyrink / Gabriele Reuter / Olga Wohlbrück / Ernst von Wolzogen: Roman der XII. Berlin: Mecklenburg 1909.
Balke, Friedrich: Figuren der Souveränität. München: Fink 2009.
Balke, Friedrich / Rupert Gaderer (Hg.): Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas. Göttingen: Wallstein 2017.
Bannasch, Bettina / Günter Butzer (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses. Berlin: de Gruyter 2007 (=Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 6).
Bär, Jochen A.: Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus. Mit lexikographischem Anhang. Berlin, New York: de Gruyter 1999 (= Studia Linguistica Germanica, Bd. 50).
Barad, Karen: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: Signs: Journal of Women in Culture and Society 28/3 (2003), S. 801–831.
– Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, London: Duke University Press 2007.
– Agential Realism: How Material-Discourse Practises Matter. In: Barad: Meeting, S. 132–185.
Barner, Wilfried: Goethe und Lessing. Eine schwierige Konstellation. Göttingen: Wallstein 2001 (= Kleine Schriften zur Aufklärung, Bd. 10).
– Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit. In: Mauser / Saße (Hg.): Streitkultur, S. 15–37.
Barner, Wilfried / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hg.): Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart: Cotta 1984 (= Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42).
Barthes, Roland: La mort de l'auteur. In: Manteia 5 (1968), S. 12–16.
– Œuvres complètes. Tome II: 1966-1973. Hg. von Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil 1994.

– Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980. Hg. von Eric Marty. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 (=Edition Suhrkamp. Bd. 2529).
– Écrire, verbe intransitif? In: Barthes: Œuvres complètes II, S. 973–980.
– Der Tod des Autors [Übersetzt von Matías Martinez]. In: Jannidis u.a. (Hrsg): Texte zur Theorie, S. 185–193.
Baßler, Moritz: Mythos Intention. Zur Naturalisierung von Textbefunden. In: Schaffrick / Willand (Hg.): Theorien und Praktiken, S. 151–168.
Bauer, Volker: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: Versuch einer Typologie. Tübingen: Niemeyer 1993 (= Frühe Neuzeit, Bd. 12).
Bauereisen, Astrid / Stephan Pabst / Achim Vesper (Hg.): Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 38).
Baumgarten, Alexander Gottlieb: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halae Magdeburgicae: Grunert 1735.
Baxmann, Inge / Michael Franz / Wolfgang Schäffner (Hg.): Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie 2000 (=LiteraturForschung).f
Becker, Christoph / Hopfinger, Hans / Steinecke, Albrecht (Hg.): Geographie der Freizeit und des Tourismus. Bilanz und Ausblick. Unter Mitarbeit von Claudia Anton-Quack und Mitgliedern des Arbeitskreises „Freizeit- und Tourismusgeographie“. 3., unv. Auflage. München, Wien: Oldenbourg 2007
Behschnitt, Wolfgang: Die Autorfigur. Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs. Basel: Schwabe 1999.
Bein, Thomas / Rüdiger Nutt-Kofoth / Bodo Plachta (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. Bis 23. Februar 2002. Tübingen: Niemeyer 2004 (= Beihefte zu editio, Bd. 21).
Bell, Matthew: Anonymität und Autorschaft in den „Xenien“. In: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 92–106.
Belliger, Andréa / David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: transcript 2006.
Belliger, Andréa / David J. Krieger: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Belliger/ Krieger: ANThology, S. 13–50.
Benedict, Barbara M.: Print into Fiction, Readers into Authors. In: The Eighteenth Century 55/4 (2014), S. 455–459.
Benjamin, Walter: Schriften. Band I. Hg. von Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955.
– Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (= Gesammelte Schriften. Bd. V, 1–2).
– Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (letzte Fassung, 1939). In: Benjamin: Schriften, S. 366–405.
Benkard, Ernst: Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt 1927.

Benkel, Thorsten (Hg.): Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes. Bielefeld: transcript 2016 (= Kulturen der Gesellschaft, Bd. 15).
Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin: Suhrkamp 2015 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2147).
Benne, Christian / Carlos Spoerhase: Manuskript und Dichterhandschrift. In: Scholz / Vedder (Hg.): Handbuch Literatur, S. 135–143.
Berg, Gunhild / Magdalena Gronau / Michael Pilz (Hg.): Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter 2017.
Berg, Jan / Hans-Otto Hügel / Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung. Hildesheim: Universitätsverlag 1997 (= Medien und Theater, Bd. 9).
Berger, Joachim (Hg.): Der ‚Musenhof' Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar. Wien u. a.: Böhlau 2001.
– Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am ‚Musenhof' Anna Amalias – neue Ergebnisse, neue Fragen. In: Berger (Hg.): Der ‚Musenhof' Anna Amalias, S. 1–17.
Bergengruen, Maximilian / Roland Borgards / Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): Die Grenzen des Menschen: Anthropologie und Ästhetik um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (=Stiftung für Romantikforschung, Bd. 16).
Berges, Ulrich: Kollektive Autorschaft im Alten Testament. In: Meier / Wagner-Egelhaaf (Hg.): Autorschaft, S. 29–39.
Bergk, Johann Adam: Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller. Jena: Hempel 1799.
Bergmann, Rolf / Kurt Gärtner (Hg.): Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Bamberger Fachtagung 26.–29. Juni 1991. Plenumsreferate. Tübingen: Niemeyer 1993 (= Beihefte zu editio, Bd. 4).
Berndt, Frauke: Die Erfindung des Genies. F. G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 24–43.
Berndt, Frauke / Daniel Fulda (Hg.): Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a. d. Saale. Hamburg: Meiner 2012 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 34).
Bernet, Rudolf: Differenz und Anwesenheit. Derridas und Husserls Phänomenologie der Sprache, der Zeit, der Geschichte, der wissenschaftlichen Rationalität. In: Phänomenologische Forschungen 18 (1986): Studien zur neueren französischen Phänomenologie: Ricoeur, Foucault, Derrida, S. 51–112.
Bertsch, Markus / Johannes Grave (Hg.): Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005 (= Ästhetik um 1800, Bd. 3).
Beyer, Andreas / Ernst Osterkamp (Hg.): Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011.
Bez, Martin: Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre". Aggregat, Archiv, Archivroman. Berlin, Boston: de Gruyter 2013 (= Hermaea, Bd. 132).
Biagioli, Mario / Peter Jaszi / Martha Woodmansee (Hg.): Making and Unmaking Intellectual Property. Creative Production in Legal and Cultural Perspective. Chicago, London: Chicago University Press 2011.

Bies, Michael: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen: Wallstein 2012.
– Wider das Fabrikenwesen. Goethe und das Handwerk der Klassik. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Der Streit um Klassizität, S. 47-65.
Binczek, Natalie: Diktieren. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. 5 (2013), Heft 9, S. 175–179.
– Aufschub des Geschmacksurteils. Zu Klopstocks „Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften". In: Hahn / Kleinschmidt / Pethes (Hg.): Kontingenz und Steuerung, S. 33–48.
Binczek, Natalie / Georg Stanitzek (Hg.): Strong ties / Weak ties. Freundschaftssemantik und Netzwerktheorie. Heidelberg: Winter 2010 (= Beihefte zum Euphorion, Bd. 55).
Binczek, Natalie / Till Dembeck / Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin und Boston: de Gruyter 2013 (= de Gruyter Reference).
Binczek, Natalie / Cornelia Epping-Jäger (Hg.): Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung. Paderborn: Fink 2015.
Birus, Hendrik: Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings „Nathan der Weise". Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978 (= Palaestra, Bd. 270).
– Die Aufgaben der Interpretation – nach Schleiermacher. In: Arndt / Dierken (Hg.): Friedrich Schleiermachers Hermeneutik, S. 57–83.
Bishop, Wendy / David Starkey: Keywords in Creative Writing. Logan/Utah: Utah State University Press 2006.
Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart: Metzler 1991.
Blondeau, Denise: Goethes Novelle *Der Sammler und die Seinigen* als „doppelte Ästhetik". In: Krebs u. a. (Hg.): Akten, S. 19–22.
Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press 1973.
Blum, Gerd: Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie. München: Beck 2011.
– Zur Geschichtstheologie von Vasaris Vite (1550). Kunstgeschichte als „große Erzählung" und Bildsystem. In: Ganz / Thürlemann: Bild im Plural 2010, S. 271–288.
Blumenbach, Johann Friedrich: Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte. Göttingen: Dieterich 1781.
Boas, Eduard: Vorwort. In: Goethe: Nachträge, S. VII–XIV.
Böckmann, Carl Wilhelm: Beitrag zur physischen Geschichte der merkwürdigen Winter der Jahre 1798 und 1799. In: Annalen der Physik, Bd. 7. St. 1 (1801), S. 1–32.
Böhler, Michael: Geteilte Autorschaft: Goethe und Schiller. Visionen des Dichters, Realitäten des Schreibens. In: Goethe-Jahrbuch 112 (1996), S. 167–182.
Böhm, Elisabeth / Katrin Dennerlein (Hg.): Der Bildungsroman im literarischen Feld. Neue Perspektiven auf die Gattung mit Bourdieus Feldtheorie. Berlin, Boston: de Gruyter 2016 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 144).
Böhm, Gottfried / Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München: Fink 1995 (= Bild und Text).

Böhme, Hartmut: Neue Erfahrungen von der Natur des Menschen. Einführung. In: Schings (Hg.): Der ganze Mensch, S. 139–145.
– Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes *Wilhelm Meister*, *Faust* und *Der Sammler und die Seinigen*. In: Matussek (Hg.): Goethe und die Verzeitlichung, S. 178–202.
Böhme, Hartmut / Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996 (=Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 575).
Bohnenkamp, Anne / Kai Bremer / Uwe Wirth / Irmgard M. Wirtz (Hg.): Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie. Göttingen: Wallstein 2010.
Bohr, Jörn (Hg.): Kolleghefte, Kollegnachschriften und Protokolle. Probleme und Aufgaben der philosophischen Edition. Berlin, Boston: de Gruyter 2019 (= Beihefte zu editio, Bd. 44).
Boll, Franz: Ludwig Traube. Biographische Einleitung. In: Traube: Vorlesungen und Abhandlungen 1, S. XI–XLVII.
Bollacher, Martin / Thomas Kisser / Manfred Walther (Hg.): Ein neuer Blick auf die Welt. Spinoza in Literatur, Kunst und Ästhetik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (=Schriftenreihe der Spinoza-Gesellschaft, Bd. 14).
Bonchino, Alberto: Materie als geronnener Geist. Studien zu Franz von Baader in den philosophischen Konstellationen seiner Zeit. Paderborn: Schöningh 2014 (= Baaderiana, Bd. 1).
Böning, Thomas: Dichtung und Wahrheit. Fiktionalisierung des Faktischen und Faktifizierung der Fiktion. Anmerkungen zur Autobiographie. In: Neumann / Weigel (Hg.): Lesbarkeit der Kultur, S. 343–373.
Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. 2nd Edition. Chicago, London: The University of Chicago Press 1983.
Borchert, Angela / Ralf Dressel (Hg.): Das *Journal des Luxus und der Moden*: Kultur um 1800. Heidelberg: Winter 2004 (= Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen, Bd. 8).
Borgards, Roland / Harald Neumeyer / Nicolas Pethes/ Yvonne Wübben (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart und Weimar: Metzler 2013.
Bosse, Heinrich: Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 10 (1978), S. 80–125.
– Autorisieren. Ein Essay über Entwicklungen heute und seit dem 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 11 (1981), S. 120–134.
– Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u. a.: Schöningh 1981 (=Uni-Taschenbücher, Bd. 1147).
– Gelehrte und Gebildete – die Kinder des 1. Standes. In: Das achtzehnte Jahrhundert 32/1 (2008), S. 13–37.
– Bildungsrevolution 1770–1830. Mit einem Gespräch hrsg. von Nacim Ghanbari. Heidelberg 2012 (=Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 169).
– Der Bruch um 1770. Aufklärung, Autorschaft, Sturm und Drang. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 93 (2019), S. 131–156.

– „Die Schüler müßen selbst schreiben lernen“ oder Die Einrichtung der Schiefertafel. In: Boueke / Hopster (Hg.): Schreiben – Schreiben lernen, S. 164–199.
– [Art.] Kreativität. In: Borgards / Neumeyer / Pethes / Wübben (Hg.): Literatur und Wissen, S. 236–240.
– Der Autor als abwesender Redner. In: Goetsch (Hg.): Lesen und Schreiben, S. 277–290.
Bosse, Heinrich / Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. 2. überarb. Aufl. Freiburg: Rombach 2010 (= Rombach Grundkurs, Bd. 3).
Bothe, Rolf: Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloß vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000.
Boueke, Dietrich / Norbert Hopster (Hg.): Schreiben – Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag. Tübingen: Narr 1985 (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 249).
Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
– Questions de sociologie. Paris: Éditions de Minuit 1980.
– Sozialer Raum und „Klassen“. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Übers. von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 500).
– Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Übersetzt von Günter Seib. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
– Soziologische Fragen. Aus dem Französischen von Hella Beister und Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (= Edition Suhrkamp, N. F., Bd. 872).
– Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken. In: Bourdieu: Praktische Vernunft, S. 53–74.
– Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= Edition Suhrkamp, Bd. 1985).
– Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1539).
– Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto / Schultheis (Hg.): Streifzüge durch das literarische Feld, S. 33–147.
– Die biographische Illusion. In: Bourdieu: Praktische Vernunft, S. 75–82.
– Mais qui a créé les créateurs? In: Bourdieu: Questions de sociologie, S. 207–221.
– Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel (Hg.): Soziale Ungleichheiten, S. 183–198.
Bourdieu, Pierre / Loïc J. D. Wacquant: Reflexive Anthropologie. Übersetzt von Hella Beister. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
Bowie, Andrew: Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche. Manchester, New York: Manchester University Press [2]2003.
– Schleiermacher and Post-Metaphysical Thinking. In: Critical Horizons 5 (2004), S. 165–200.
Boyd, Julian P.: The Declaration of Independence. The Evolution of the Text as Shown in Facsimiles of Various Drafts by its Author, Thomas Jefferson. Princeton: Princeton University Press 1945.
– The Declaration of Independence: The Mystery of the Lost Original. In: The Pennsylvania Magazine of History and Biography 100/4 (1976), S. 438–467.
Boyle, Nicholas: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Bd. 1: 1749–1790. München: Beck 1995.

– Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Bd. 2: 1790–1803. München: Beck 1999.
Brandes, Peter: Leben die Bilder bald? Ästhetische Konzepte bildlicher Lebendigkeit in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (= Studien zur Kulturpoetik. Bd. 19).
Brandstetter, Gabriele / Gerhard Neumann (Hg.): Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 53).
Brandt, Helmut: Die ‚hochgesinnte' Verschwörung gegen das Publikum. In: Barner / Lämmert / Oellers (Hg.): Unser Commercium, S. 19–35.
Braun, Julius W. (Hg.): Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend, aus den Jahren 1773–1786. Gesammelt und herausgegeben von Julius W. Braun. Eine Ergänzung zu allen Ausgaben von Goethes Werken. Berlin: Luckhardt 1883.
[Braun, Heinrich:] Regeln der deutschen Schönschreibekunst nebst den hiezu nöthigen Tabellen auf churfürstl. höchsten Befehl zum Gebrauche der deutschen Schulen herausgegeben. Für die III. Classe der Kinder. München: Fritz 1770.
Bräuning-Oktavio, Hermann: Johann Heinrich Merck als Drucker, Verleger, Kupferstecher und Mäzen. In: Philobiblon 13/2 (1969), S. 99–122 und S. 165–208.
Breidbach, Olaf: Transformation statt Reihung. Naturdetail und Naturganzes in Goethes Metamorphosenlehre. In: Breidbach / Ziche (Hg.): Naturwissenschaften um 1800, S. 46–64.
Breidbach, Olaf / Paul Ziche (Hg.): Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2001.
Breithaupt, Fritz: Warum das Ich Eigentum braucht (Locke, Rousseau, Moritz, Hölderlin). In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 12 (2002), S. 33–68.
Brenner, Peter J.: Die Krise der Selbstbehauptung. Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung. Tübingen: Niemeyer 1981 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 69).
[Brentano, Clemens / Josef Görres:] Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene Konzert-Anzeige. Nebst des Herrn BOGS wohlgetroffenem Bildnisse und einem medizinischen Gutachten über dessen Gehirnzustand. o. O.: o. V. 1807.
Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg: Rowohlt 1984.
Breuer, Ulrich: Making-of. Zur Vorgeschichte von Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*. In: Athenäum 25 (2015), Sonderheft: Das Jenaer Romantikertreffen im November 1799. Ein romantischer Streitfall. Hg. von Dirk von Petersdorff und Ulrich Breuer, S. 139–165.
Brockmeier, Peter: Innovation und Destruktion in der Genieästhetik. In: Elm: Wissenschaftliches Erzählen 2010, S. 95–107.
Broich, Ulrich / Manfred Pfister, unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35).
Brokoff, Jürgen: Schreiben und Lesen im Spannungsfeld von Philosophie, Literaturtheorie

und Politik. In: Müller-Tamm / Schubert / Werner (Hg.): Schreiben als Ereignis, S. 149–172.

Brückner, Benjamin / Judith Preiß / Peter Schnyder (Hg.): LebensWissen. Poetologien des Lebendigen im langen 19. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Rombach 2017.

Brüggemann, Heinz / Sabine Schneider (Hg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. München, Paderborn: Fink 2011.

Brüggemann, Heinz / Sabine Schneider: Einleitung. In: Brüggemann, Heinz / Sabine Schneider (Hg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, S. 7–35.

Brüning, Gerrit: Ungleiche Gleichgesinnte: Die Beziehung zwischen Goethe und Schiller 1794–1798. Göttingen: Wallstein 2015.

– Glückliches Ereignis im Zeichen der Kunst. Die *Propyläen* als Frucht der Zusammenarbeit Goethes und Schillers. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 371–385.

Brunn, Heinrich: Die Söhne in der Laokoon-Gruppe. In: Deutsche Rundschau 29 (1881), S. 204–216.

Buchner, Karl: Beiträge zur Geschichte des Deutschen Buchhandels. Drittes Heft: Wieland und Göschen. Stuttgart: Göschen 1874.

Buffon, Georges-Louis Leclerc, Comte de: Discours prononcé dans l'Académie Françoise, par M. de Buffon Le Samedi 25 Août 1753. o. O.: o. V. 1753.

– Allgemeine Historie der Natur nach allen ihren besonderen Theilen abgehandelt; nebst einer Beschreibung der Naturalienkammer Sr. Majestät des Königes von Frankreich. Hamburg, Leipzig: Grund und Holle 1754.

– Herrn von Buffons allgemeine Naturgeschichte. Eine freye mit einigen Zusätzen vermehrte Übersetzung nach der neuesten französischen Außgabe von 1769. 7 Bde. [Übersetzt von Friedrich Heinrich Wilhelm.] Berlin: Pauli 1771–1774.

Bunia, Remigius / Till Dembeck: Freunde zitieren. Zum Problem wissenschaftlicher Verbindlichkeit. In: Binczek / Stanitzek (Hg.): Strong ties / Weak ties, S. 161–195.

Bunzel, Wolfgang (Hg.): Romantik. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

Burdorf, Dieter: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart: Metzler 2001.

Burgard, Peter J.: Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press 1992.

– (Hg.): Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001.

Bürger, Christa: Tradition und Subjektivität. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 326).

Bürger, Gottfried August: Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit. Aus dem Nachlasse Bürger's und anderen, meist handschriftlichen Quellen herausgegeben von Adolf Strodtmann. Bd. 1. Berlin: Gebrüder Paetel 1874.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= Edition Suhrkamp, Bd. 727).

– Prosa der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Burke, Seán: The Politics of Authorship: Views from Everywhere and Nowhere. In: Jannidis / Lauer / Martinez / Winko (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 421–429.
Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin: Mann 1985.
Buschmeier, Matthias: Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft. Tübingen: Niemeyer 2008 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 185).
Buschmeier, Matthias / Till Dembeck (Hg.): Textbewegungen 1800/1900. Würzburg 2007 (= Stiftung für Romantikforschung. Bd. 35).
Buschmeier, Matthias / Kai Kauffmann (Hg.): Sturm und Drang. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.
Büttner, Frank: Der Streit um die „Neudeutsche religios-patriotische Kunst". In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 43 (1983), S. 55–76.
– Die Weimarischen Kunstfreunde und die Krise der Kunstakademien um 1800. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 295–328.
Büttner, Urs / Mario Gotterbarm / Frederik Schneeweiss / Stefanie Seidel / Marc Seiffarth (Hg.): Diesseits des Virtuellen. Handschrift im 20. und 21. Jahrhundert. Paderborn: Fink 2015 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 18).
Büttner, Urs / Mario Gotterbarm / Frederik Schneeweiss / Stefanie Seidel / Marc Seiffarth: Einleitung. Handschrift aus mediensystematischer Perspektive. In: Büttner u. a. (Hg.): Diesseits des Virtuellen, S. 9–30.
Butzer, Günter: Physiologie der Imitation. Zur Vorgeschichte der Genieästhetik. In: Bannasch/Butzer: Übung und Affekt 2007, S. 43–69.
C.: Ueber Herders älteste Urkunde des Menschengeschlechts. In: Der Teutsche Merkur. März 1776, S. 203–228.
Caflisch-Schnetzler, Ursula: Autograph – Abschrift – Exzerpt – Kopie – Druck. Johann Caspar Lavaters Schreibwerkstatt im Lichte einer Digitalen Edition. In: Paulus / Hübener / Winter (Hg.): Duplikat, Abschrift & Kopie, S. 95–106.
Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1990 (= Studien zur deutschen Lieratur, Bd. 107).
– Die Schreibszene. Schreiben. In: Gumbrecht / Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche, S. 759–772.
Cascardi, Anthony J. (Hg.): Literature and the Question of Philosophy. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1987.
Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Aus dem Engl. übers. von Reinhard Kaiser. 2., verb. Auflage. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 488).
Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin: Merve 1988 (= Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 140).
Chartier, Roger: Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Aus dem Französischen von Brita Schleinitz und Ruthard Stäblein. Frankfurt und New York: Campus 1990 (= Historische Studien, Bd. 1).

– L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle. Aix-en-Provence: Alinea 1992.
– The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries, Stanford 1994.
– Die Hand des Autors. Literaturarchive, Kritik und Edition. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 54 (2010), S. 496–511.
– The Author's Hand and the Printer's Mind. Translated by Lydia G. Cochrane. Cambridge: Polity 2014.
[Claudius, Matthias:] Der Wandsbecker Bothe. 4. Jg. Redigiert von Matthias Claudius. Neu hrsg. von Karl Heinrich Rengstorf und Hans-Albrecht Koch. Hildesheim, New York: Olms 1978.
– Der Wandsbecker Bothe. 5. Jg. Redigiert von Matthias Claudius. Neu hrsg. von Karl Heinrich Rengstorf und Hans-Albrecht Koch. Hildesheim, New York: Olms 1978.
Code Napoléon mit Zusätzen und Handelsgesezen als Land-Recht für das Großherzogthum Baden. Karlsruhe: Macklot 1809.
Combridge, Rosemary: Der ‚Lanzelet' Ulrichs von Zatzikhoven im Kreuzfeuer der Editionsprinzipien. In: Bergmann / Gärtner (Hg.): Methoden und Probleme der Edition, S. 40–49.
Costazza, Alessandro: Das ‚Charakteristische' ist das ‚Idealische'. Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik. In: Bachleitner / Noe / Roloff (Hg.): Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur, S. 463–490.
– Das ‚Charakteristische' als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. Eine Diskussion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 64–94.
– Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis – von Baumgarten bis zum Frühidealismus. In: Meier / Costazza / Laudin (Hg.): Kunstreligion 2011, S. 73–88.
Coulon-Thévenot, Jean Félicité: Tachygraphie. Fondée sur les principes du Langage, de la Grammaire, et dela Géométrie, présentée a Napoléon Bonaparte, Premiere Consul de la République Française. Paris: [Eigenverlag] 1802.
Cronin, Blaise: Collaboration in Art and in Science: Approaches to Attribution, Authorship, and Acknowledgment. In: Information & Culture 47/1 (2012), S. 18–37.
Crusius, Christian August: Weg zur Gewißheit und Zuverläßigkeit der menschlichen Erkenntnis. Leipzig: Gleditsch 1747.
Currie, Gregory: What Is Fiction? In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 43 (1985), H. 4, S. 385–392.
– Work and Text. In: Mind, New Series 100 (1991), H. 3, S. 325–340.
Curtius, Ernst Robert: Goethes Aktenführung. In: Neue Rundschau 62 (1951), S. 110–121.
Chvatík, Květoslav: Artefakt und ästhetisches Objekt. In: Oelmüller (Hg.): Das Kunstwerk, S. 35–58.
D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Die schöne Republik. Ästhetische Moderne in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 2006.
Dainat, Holger: Goethes *Natur* oder: ‚Was ist ein Autor?' In: Kreimeier / Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, S. 101–116.
Dallinger, Petra-Maria / Georg Hofer / Bernhard Judex unter Mitarbeit von Stefan Maurer

(Hg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin, Boston: de Gruyter (= Literatur und Archiv, Bd. 2).
Danneberg, Lutz / Annette Gilbert / Carlos Spoerhase (Hg.): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs. Berlin, Boston: de Gruyter 2019.
Darnton, Robert: What Is the History of Books? In: Daedalus 111/3 (1982): Representations and Realities, S. 65–83.
– Der Kuß der Lamourette. Kulturgeschichtliche Betrachtungen. Übers. von Jörg Trobitius. München: Hanser 1998 (= Edition Akzente).
– Erste Schritte zu einer Geschichte des Lesens. In: Darnton: Der Kuß der Lamourette, S. 98–134.
– The Case for Books. Past, Present, and Future. New York: NY Public Affairs 2009.
Daston, Lorraine: Fear and Loathing of the Imagination in Science. In: Daedalus 127 (1998), Nr. 1, S. 73–95.
Daston, Lorraine / Peter Galison: Objektivität. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
Dasypodius, Petrus: Dictionarium Latinogermanicum, [Straßburg:] Rihelius 1536.
Daur, Uta (Hg.): Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes. Bielefeld: transcript 2013 (= Kultur- und Medientheorie).
Debray, Régis: Einführung in die Mediologie. Aus dem Französischen von Susanne Lötscher. Bern u. a.: Haupt 2003 (= Facetten der Medienkultur, Bd. 3).
Décultot, Elisabeth: Diderots Versuch über die Malerei. In: Beyer / Osterkamp (Hg.): Goethe-Handbuch: Kunst, S. 333–342.
– Kunsttheorie als Übersetzung. Goethes Auseinandersetzung mit Diderots *Versuch über die Mahlerey*. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 177–194.
Dehrmann, Mark-Georg: Produktive Einsamkeit. Studien zu Gottfried Arnold, Shaftesbury, Johann Georg Zimmermann, Jacob Hermann Obereit und Christoph Martin Wieland. Hannover: Wehrhahn 2002.
– Shaftesbury statt Spinoza. Die germanistische ‚Erfindung' Shaftesburys bei Wilhelm Dilthey, Christian Friedrich Weiser und Oskar Walzel. In: Geschichte der Germanistik 29/30 (2006), S. 43–51.
– Das „Orakel der Deisten". Shaftesbury und die deutsche Aufklärung. Göttingen: Wallstein 2008.
– Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Berlin, München, Boston: de Gruyter 2015 (= Historia Hermeneutica. Series Studia, Bd. 13).
– Elektrische Inspiration – Herders Prometheus. In: Valentin (Hg.): Germanistik im Konflikt, S. 253–260.
– Philologische und dichterische Autorschaft. Epos, Lied, Märchen bei den Brüdern Grimm. In: König (Hg.): Das Potenzial europäischer Philologien, S. 240–254.
Deiters, Franz-Josef: „Die Poesie ist eine republikanische Rede". Friedrich Schlegels Konzept einer selbstreferentiellen Dichtung als Vollendung der Politischen Philosophie der europäischen Aufklärung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 81/1 (2007), S. 3–20.
– Das Volk als Autor? Der Ursprung einer kulturgeschichtlichen Fiktion im Werk Johann Gottfried Herders. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 181–201.

Delabar, Walter: Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung. In: Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit, S. 257–270.
Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Fink 1992.
– Die Falte. Leibniz und der Barock. Übersetzt von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
Deleuze, Gilles / Claire Parnet: Dialoge. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 (= Edition Suhrkamp, Bd. 666).
Deleuze, Gilles / Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 2002.
Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin, New York: de Gruyter 2007.
Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
– Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz – Heideggers Hand (Geschlecht II). Hg. von Peter Engelmann, übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1988, S. 45–99.
– Heideggers Hand (Geschlecht II). In: Derrida: Geschlecht (Heidegger), S. 45–99.
– Limited Inc. Aus dem Französischen von Werner Rappl. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2001 (= Passagen Philosophie).
– Signatur Ereignis Kontext. In: Derrida: Limited Inc., S. 15–45.
– Unabhängigkeitserklärungen. In: Derrida / Kittler: Nietzsche, S. 9–19.
Derrida, Jacques / Friedrich Kittler: Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht. Berlin: Merve 2000 (= Internationaler Merve Diskurs, Bd. 225).
Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. 24).
– Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen. In: Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen. In: Meier / Costazza / Laudin (Hg.): Kunstreligion, S. 11–27.
Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.): Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne. Marbach am Neckar: 2006 (= Marbacher Katalog, Bd. 60).
Diderot, Denis / Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hg.): Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot et par M. d'Alembert. 35 Bde. Paris: Breton u. a. 1751–1780.
Diderot, Denis: Essais sur la peinture. Paris: Buisson an IV de la république [= 1795].
– [Art.] Composition, en Peinture. In: Diderot / d'Alembert (Hg.): Encyclopédie, Tome troisieme, S. 772–774.
Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln: Dumont 1999.
Diesch, Carl: [Art.] Anonymität. In: Kohlschmidt / Mohr (Hg.): Reallexikon I, S. 66–68.
Dilly, Heinrich: Was bloß hat Christian Friedrich Prange getan? In: Wegner (Hsg.): Kunst als Wissenschaft, S. 185–194.
Dilthey, Wilhelm. Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58 (1889), S. 360–375.
Doede, Werner: Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörfer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert. München: Prestel 1957.

Doering-Manteuffel, Sabine / Josef Mancal / Wolfgang Wüst (Hg.): Pressewesen der Aufklärung. Periodische Schriften im Alten Reich. Berlin: Akademie 2001 (= Colloquia Augustana, Bd. 15).

Dönike, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806. Berlin: de Gruyter 2005 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 34).

– „Antike Kunstwerke". Johann Heinrich Meyers altertumskundliche Beiträge zu den *Propyläen*. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 277–292.

Donko, Kristian: „L'homme copie". Individualität und Imitation im 17. und 18. Jahrhundert. München: Fink 2012.

Döring, Detlef / Kurt Nowak (Hg.): Gelehrte Gesellschaften im mitteldeutschen Raum (1650-1820). Teil II. Leipzig: Hirzel 2002 (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Bd. 76, Heft 5).

Döring, Jörg / Tristan Thielmann (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: Transkript 2008.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen. In: Döring / Thielmann: Spatial Turn 2008, S. 7–45.

Dörr, Volker C.: „Reminiscenzien". Goethe und Karl Philipp Moritz in intertextuellen Lektüren. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 269).

Dracklé, Dorle (Hg.): Bilder vom Tod. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hamburg: LIT 2001 (= Interethnische Beziehungen und Kulturwandel, Bd. 44).

Dreger, Hans: Entstehung des Subjektivismus und Wiedergeburt der Individualität im Sturm und Drang. Tübingen: Studentenwerk 1935.

Dreike, Beate Monika: Herders Naturauffassung in ihrer Beeinflussung durch Leibniz' Philosophie. Wiesbaden: Steiner 1973 (= Studia Leibnitiana. Supplementa, Bd. 10).

Driesen, Christian / Rea Köppel / Benjamin Meyer-Krahmer / Eike Wittrock (Hg.): Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen. Zürich: diaphanes 2012.

Driesen, Christian u.a.: Einleitung. In: Driesen u.a. (Hg.): Über Kritzeln, S. 7–21.

Driesen, Christian: Die Kritzelei als Ereignis des Formlosen. In: Driesen u. a. (Hg.): Über Kritzeln, S. 23–37.

Durkheim, Émile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens [Les formes élémentaires de la vie religieuse, 1912]. Übers. von Ludwig Schmidts. Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1984.

Düsing, Wolfgang in Verb. mit Hans-Jürgen Schings / Stefan Trappen / Gottfried Willems (Hg.): Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher. Tübingen: Niemeyer 1997.

Dwars, Jens-Fietje: Mit Lichtbehagen. Der Jenaer Goethe. Mit Fotografien von Karoline Krause. Bucha bei Jena: quartus ²2009.

DWb – Grimm, Jacob / Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig: Hirzel 1854–1961.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832. Erster Theil. Leipzig: Brockhaus 1836.

– Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832. Zweyter Theil. Leipzig: Brockhaus 1836.
– Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832. Dritter Theil. Magdeburg: Heinrichshofen 1848.
Eckle, Jutta: „Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir". Studien zu Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* und Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. München, Wien: Hanser 1991.
– Die Grenzen der Interpretation. München, Wien: Hanser 1992.
Ede, Lisa und Andrea Lunsford: Singular Texts/Plural Authors: Perspectives on Collaborative Writing. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press 1990.
Edinger, Silke / Christian Müller / Cristian Alvarado Leyton (Hg.): Nahbeziehungen zwischen Freundschaft und Patronage. Zur Politik und Typologie affektiver Vergemeinschaftung. Göttingen: V&R unipress 2017.
Efimova, Svetlana (Hg.): Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven. Sonderausgabe #3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 2 (2018). <https://www.textpraxis.net/sonderausgabe-3> (zuletzt abgerufen am 12.9.2019).
– Einleitung. Autor und Werk: Dynamik eines (un-)problematischen Verhältnisses. In: Efimova (Hg.): Autor und Werk, URL: <http://www.textpraxis.net/svetlana-efimova-einleitung> (zuletzt abgerufen am 12.9.2019).
EGW – Mommsen, Momme / Katharina Mommsen (Hg.): Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten. Berlin, New York: de Gruyter 2006 ff.
Ehrlich, Lothar / Georg Schmidt (Hg.): Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008.
Ehrmann, Daniel: „unser gemeinschaftliches Werk". Zu anonymer und kollektiver Autorschaft in den *Propyläen*. In: Goethe-Jahrbuch 131 (2014), S. 30–38.
– Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Her-ausgebern und Schreibern. In: editio 30 (2016), S. 71–87.
– Ordnen und lenken. Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Meyers Beiträgen zu den *Propyläen*. In: Rosenbaum / Rößler / Tausch (Hg.): Johann Heinrich Meyer, S. 255–273.
– Bildverlust oder Die Fallstricke der Operativität. Autonomie und Kulturalität der Kunst in den *Propyläen*. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 123–173.
– Facta, Ficta und Hybride. Generische als epistemologische Dynamik in Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. In: Berg / Gronau / Pilz (Hg.): Zwischen Literatur und Journalistik, S. 111–131.
– Stifter und Stiftsschüler. Poesie, Pädagogik und Politik im 19. Jahrhundert. In: Jahrbuch des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 24 (2017), S. 85–103.
– Künstliches Leben. Biologisches Wissen und die Politik der Künste. In: Brückner / Preiß / Schnyder (Hg.): LebensWissen, S. 75–95.
– Dichter Bund – loses Netz. Multiple Bündnisse als Unruhestifter im Literatursystem. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92/4 (2018), S. 463–492.
– Vertextung. Zum relationalen Verhältnis von Autor und Werk. Mit Blick auf das Akteursnetzwerk von Luthers „Sendbrief vom Dolmetschen". In: Zeitschrift für deutsche Philologie 193/1 (2020), S. 5–38.

– Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800. In: Paratextuelle Politik und Praxis, S. 123–146.
– Bündnisse, die es nie gegeben hat Lessing, Klotz und die Dynamik latenter Allianzen. In: Eybl / Fulda / Süßmann (Hg.): Bündnisse, S. 249–273.
– Seelenorte. Literarische Produktion zwischen schreibenden Köpfen und denkenden Händen. In: Knaller / Pany-Habsa / Scholger (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär, S. 137–155.
Ehrmann, Daniel / Norbert Christian Wolf: Klassizismus in Aktion. Zum spannungsreichen Kunstprogramm der *Propyläen*. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 11–44.
Ehrmann, Daniel / Norbert Christian Wolf: Gisèle Sapiros Verbindung von Feld- und Netzwerktheorie. Einführung. In: Knapp (Hg.): Literarische Netzwerke, S. 187–206.
Ehrmann, Daniel / Norbert Christian Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm. Wien u. a.: Böhlau 2016 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24).
Ehrmann, Daniel/Thomas Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 28).
Ehrmann, Daniel / Norbert Christian Wolf (Hg.): Der Streit um Klassizität. Polemische Konstellationen vom 18. zum 21. Jahrhundert. Paderborn: Fink 2021.
Eibl, Karl: „…mehr als Prometheus…“ Anmerkung zu Goethes „Baukunst“-Aufsatz. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 25 (1981), S. 238–248.
Eibl, Karl / Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte. In zwei Bdn. und einer CD-ROM. Frankfurt am Main: Insel 1998 (= Insel Taschenbuch, Bd. 2100).
Eichhorn, Johann Gottfried: Geschichte der Litteratur von ihrem Anfang bis auf die neuesten Zeiten. 5. Bd., 1. Abt., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1807.
Eichner, Hans: Einleitung. In: KFSA I.2, S. IX–CXX.
– Einleitung. In: Schlegel: Über Goethes Meister, S. 9–93.
Eisenstein, Elizabeth L.: The Printing Revolution in Early Modern Europe. 2nd ed. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2005.
Ellrich, Lutz/Harun Maye/Arno Meteling: Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz. Mit einem Kapitel von Carsten Zorn. Bielefeld: transcript 2009.
Elm, Veit (Hg.): Wissenschaftliches Erzählen im 18. Jahrhundert. Geschichte, Enzyklopädik, Literatur. Berlin: Akademie 2010.
Emirbayer, Mustafa: Manifesto for a Relational Sociology. In: American Journal of Sociology 103 (1997), H. 2, S. 281–317.
Endler, Dirk: Das Jenaer Schloß. Die Residenz des Herzogtums Sachsen-Jena. Mit einem Bestandskatalog der Ansichten des Jenaer Schlosses in den Beständen der Städtischen Museen Jena. Rudolstadt, Jena: Hain Verlag/Stadtmuseum Jena 1999.
Endres, Johannes (Hg.): Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2017.
– [Art.]: „Gespräch über die Poesie“ (und Abschluss). In: Endres (Hg.): Friedrich Schlegel-Handbuch, S. 122–129.
Engel, Johann Jakob: Ideen zu einer Mimik. Erster Theil. Berlin: Mylius 1785.

Engell, James: The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism. Cambridge/MA, London: Harvard University Press 1981.

Enk von der Burg, Michael / Eligius von Münch-Bellinghausen (i. e. Friedrich Halm): Briefwechsel. Hg. von Rudolf Schachinger. Wien: Hölder 1890.

Epping-Jäger, Cornelia: Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben. In: Binczek / Epping-Jäger (Hg.): Das Diktat, S. 17–29.

Erhart, Walter (Hg.): Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? Stuttgart, Weimar: Metzler 2004 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. 26).

Eroms, Hans-Werner / Hartmut Laufhütte (Hg.): Vielfalt der Perspektiven. Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk. Dokumentation des Goethe-Symposions an der Universität Passau vom 17. bis 19.11.1982. Passau: Passavia Universitätsverlag 1984 (= Schriften der Universität Passau. Reihe Geisteswissenschaften, Bd. 5).

Ette, Ottmar / Uwe Wirth (Hg.): Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie. Berlin: edition tranvia / Frey 2014 (=POINTE, Bd. 11).

Eybl, Franz M. / Daniel Fulda / Johannes Süßmann (Hg.): Bündnisse. Politische, soziale und intellektuelle Allianzen im Jahrhundert der Aufklärung. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2019.

Eybl, Franz M.: Die Konstruktion des Autors durch den Druck: Grimmelshausen. In: Burgard (Hg.): Barock, S. 145–160

Fabian, Bernhard (Hg.): Festschrift für Rainer Gruenter. Heidelberg: Winter 1978.

Febvre, Lucien / Henri-Jean Martin: The Coming of the Book. The Impact of Printing 1450–1800. Translated by David Gerard. Edited by Geoffrey Nowell-Smith and David Wootton. London: NLB [2]1979.

Febvre, Lucien: Preface. In: Febvre / Martin: The Coming of the Book, S. 9–13.

Fehrmann, Gisela / Erika Linz / Cornelia Epping-Jäger (Hg.): Spuren, Lektüren: Praktiken des Symbolischen. Festschrift für Ludwig Jäger zum 60. Geburtstag. München: Fink 2005.

Fehrmann, Gisela / Erika Linz / Eckhard Schumacher / Brigitte Weingart (Hg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären. Köln: DuMont 2004.

Fehrmann, Gisela / Erika Linz / Eckhard Schumacher / Brigitte Weingart: Originalkopie. Praktiken des Sekundären – Eine Einleitung. In: Fehrmann u. a. (Hg.): Originalkopie, S. 7–17.

[Fernow, Carl Ludwig:] Ueber den Zwek der bildenden Kunst. In: Deutsches Magazin 17 (1799), S. 337–375.

– [Rez.] Tübingen. b. Cotta: Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. 1805. XVI u. 496 S. gr. 8. In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 128 u. 129, 30. u. 31.5.1805, Sp. 409–420.

– Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Hartknoch 1806.

FGA – Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. Von Friedmar Apel u.a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985 ff. (= Bibliothek deutscher Klassiker).

Fichte, Johann Gottlieb: Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Räsonnement und eine Parabel. In: Berlinische Monatsschrift, Mai 1793, S. 463–476.

– Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre. Jena, Leipzig: Gabler 1798.
– Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie. In einer Reihe von Briefen. In: Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten 1798, Bd. 9, H. 3, S. 200–232 und H. 4, S. 292–305.
Fisch, Michael: „Ich“ und „Jetzt“: Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner „Gesammelten Werke“. Bielefeld: transcript 2010 (= lettre).
Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2015.
Fischer, Bernhard: Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz’ und Goethes Kunsttheorie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64/2 (1990), S. 247–277.
Fischer, Gerhard / Florian Vassen (Hg.): Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts. Amsterdam, New York: Rodopi 2011.
Flach, Willy: Goetheforschung und Verwaltungsgeschichte. Goethe im Geheimen Consilium 1776–1786. Weimar: Böhlau 1952 (= Thüringische Archivstudien, Bd. 3).
Flaubert, Gustav: Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance. Nouvelle édition augmentée. 9 Bde. Paris: Conard 1924–1933.
Flemming, Victoria von / Sebastian Schütze (Hg.): Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner. Mainz: von Zabern 1996.
Flint, Christopher: The Appearance of Print in Eighteenth-Century Fiction. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf, Bensheim: Bollmann 1991.
– Kommunikologie. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: Bollmann 1996 (= Schriften, Bd. 4).
Fohrmann, Jürgen (Hg.): Lebensläufe um 1800. Tübingen: Niemeyer 1998.
Fohrmann, Jürgen / Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.
[Forster, Georg] E. D.: Parisische Umrisse. In: Friedens-Präliminarien. Hg. von dem Verfasser des heimlichen Gerichts [i.e. Ludwig Ferdinand Huber]. Erster Band. Viertes Stück. Mit dem Bildnisse der Königin von Frankreich, Marie Antonie. Berlin: Voss 1793, S. 317–365.
Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 96).
– Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1977 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 184).
– Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve 1978.
– Das Wahrsprechen des Anderen. Zwei Vorlesungen von 1983/84. Hg. und eingeleitet von Ulrike Reuter. Frankfurt am Main: Materialis 1988 (= Materialis-Programm, Bd. 31).
– Qu’est-ce qu’un auteur? (Conférence). In: ders.: Dits et écrits. 1954–1988. Bd. 1. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard 1994, S. 789–821.

– Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Herausgegeben von Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001–2005.
– Was ist ein Autor? (Vortrag) [1969]. In: Foucault: Schriften I, S. 1003–1041.
– Wachsen und vermehren. In: Foucault: Schriften II, S. 123–128.
– Von anderen Räumen. In: Foucault: Schriften IV, S. 931–942.
Frank, Gustav / Madleen Podewski / Stefan Scherer: Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive'. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 34/2 (2009), S. 1–45.
Frank, Manfred: Die Unhintergehbarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer ‚postmodernen' Toterklärung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= Edition Suhrkamp. Neue Folge, Bd. 377).
– Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp ³2016 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 544).
Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. Leipzig u. a.: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1926.
– Briefe 1873–1939. Ausgewählt und hrsg. von Ernst und Lucie Freud. 3., korrigierte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1980.
Frey, Christiane: Von Menschen, Fällen und Paratexten. Friedrich Hoffmann bis Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. In: Berndt/Fulda: Sachen der Aufklärung 2012, S. 560–568.
Friedrich, Hans-Edwin/ Fotis Jannidis / Marianne Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 2006 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 105).
Frisch, Max: Tagebuch 1946–1949. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
Früchtl, Josef: Die Unverschämtheit, Ich zu sagen – ein künstlerisches Projekt der Moderne. In: Lüthy / Menke (Hg.): Subjekt und Medium, S. 37–48.
Funk, Manasses: Anweisung zum Schön- und Rechtschreiben, nebst einigen Christlichen Schul-Gebetern, der Lieben Jugend zum besten dem Druck übergeben von Manasses Funk. Franckfurt am Mayn: Brönner 1753.
Füssel, Stephan: Georg Joachim Göschen. Ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik. Bd. 2: Verlagsbibliographie Göschen 1785–1838. Berlin, New York: de Gruyter 1998.
Gajek, Bernhard (Hg.): Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1996 (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. B 61).
Game, Ann / Andrew Metcalfe: Collaboration. In: Literature & Theology 14/3 (2000), S. 261–275.
Gamper, Michael: Kollektive Autorschaft / kollektive Intelligenz: 1800–2000. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XLV (2001), S. 380–403.
– Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930. München: Fink 2007.
Ganz, David / Felix Thürlemann (Hg.): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin: Reimer 2010 (= Reimer Bild+Bild, Bd. 1).

Gardey, Delphine: Schreiben, Rechnen, Ablegen. Wie eine Revolution des Bürolebens unsere Gesellschaft verändert hat. Mit einem Vorwort von Hans-Christian von Herrmann. Aus dem Französischen von Stefan Lorenzer. Konstanz: Konstanz University Press 2018.
Garve, Christian: Ueber Gesellschaft und Einsamkeit. Zwei Bände. Breßlau: Korn 1797–1800.
Gatterer, Johann Christoph: Allgemeine Uebersicht der ganzen teutschen Litteratur in den lezten 3 Jahren: zu mehrerer Erläuterung der am Ende beygefügten 12 Tafeln. In: Historisches Journal 1 (1773), S. 266–301.
GBr – Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar / Goethe- und Schiller-Archiv hrsg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter. Berlin: Akademie-Verlag 2008 ff.
GCB – Goethe, Johann Wolfgang von / Johann Friedrich Cotta: Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797–1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden. Hg. von Dorothea Kuhn. Stuttgart: Cotta 1979–1983 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 31–33).
Geiger, Ludwig: Briefwechsel zwischen Heinrich Meyer und K. A. Böttiger. Zur Würdigung Heinrich Meyers. In: Goethe-Jahrbuch 23 (1902), S. 72–96.
Geisen, Thomas / Allen Karcher (Hg.): Grenze: Sozial – Politisch – Kulturell. Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen. Frankfurt am Main: IKO 2003 (= Beiträge zur Regional- und Migrationsforschung, Bd. 2).
Geisenhanslüke, Achim: „La plus grande chose du monde, c'est de sçavoir estre à soy." Einsamkeit und Selbstbehauptung in Hölderlins *Tod des Empedokles*. In: Schmid (Hg.): Einsamkeit und Geselligkeit, S. 125–140.
Gell, Alfred: Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford: Oxford University Press 1998.
Gellert, Christian Fürchtegott: Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen. Leipzig: Wendler 1751.
Gennep, Arnold van: Le rites de passage. Etude systématique des rites (1909). Paris: Picard 1981.
Genette, Gérard: Seuils. Paris: Editions du Seuil 1987.
– Paratexte [Das Buch vom Beiwerk des Buches]. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main, New York: Campus / Paris: Edition de la Maison des Sciences de l'Homme 1989.
– Fiction et diction. Paris: Éditions du Seuil 1991.
– Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
Gerstenbräun-Krug, Martin / Nadja Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien: Böhlau 2018.
Gerstenbräun-Krug, Martin: Paradigma Paratextualität. Einsichten und Aussichten. Zum Potential eines paratextuellen Forschungsansatzes für die Beschreibung moderner Autorschaft. In: Gerstenbräun-Krug / Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis, S. 53–70.
Gesetz-Sammlung für die Königlich Preußischen Staaten. 1837. Berlin: Gesetz-Sammlung-Debits und Zeitungs-Komtoir 1837.
Gess, Nicola / Sandra Janßen (Hg.): Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur. Berlin, Boston: de Gruyter 2014 (=spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, Bd. 42).

Gesse, Sven: „Genera mixta“. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 220).
Ghanbari, Nacim: Netzwerktheorie und Aufklärungsforschung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 38/2 (2013), S. 315–335.
– Kollaboratives Schreiben im 18. Jahrhundert. Praktiken der Verbesserung und Kritik bei Gottfried August Bürger. In: Ghanbari u. a. (Hg.): Kollaboration, S. 21–37.
Ghanbari, Nacim / Hahn, Marcus (Hg.): Reinigungsarbeit. Bielefeld: transcript 2013 (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2013/1).
Ghanbari, Nacim / Isabell Otto / Samantha Schramm / Tristan Thielmann (Hg.): Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit. Paderborn: Fink 2018.
Gibhardt, Boris Roman: Der Klassizismus und die Moden. Autonomie- versus Warenästhetik in der Goethezeit. In: Neumann (Hg.): Präsenz und Evidenz, S. 497–511.
Giese, Ursula: Johann Thomas Edler von Trattner. Seine Bedeutung als Buchdrucker, Buchhändler und Herausgeber. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 3 (1960), Sp. 1013–1454.
Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1357).
Gilbert, Annette: Die ‚ästhetische Kirche‘. Zur Entstehung des Museums am Schnittpunkt von Kunstautonomie und -religion. In: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 2009, S. 45–85.
– Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren. Paderborn: Fink 2018.
Gisi, Lucas Marco / Hubert Thüring / Irmgard M. Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität. Göttingen: Wallstein / Zürich: Chronos 2011 (= Beide Seiten – Autoren und Wissenschaftler im Gespräch, Bd. 2).
Giuriato, Davide / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9).
Giuriato, Davide / Martin Stingelin / Sandro Zanetti: Einleitung. In: Giuriato / Stingelin / Zanetti (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“, S. 9–17.
GMB – Goethe, Johann Wolfgang von / Johann Heinrich Meyer: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Hg. von Max Hecker. 4 Bde. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1917–1932 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 32, 34 und 35).
Gockel, Heinz: Zur neuen Mythologie der Romantik. In: Jaeschke / Holzhey (Hg.): Früher Idealismus und Frühromantik, S. 128–136.
Godel, Rainer: Vorurteil – Anthropologie – Literatur: Der Vorurteilsdiskurs als Modus der Selbstaufklärung im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 33).
Goebel, Andreas: Sympoesie – Zur Funktion der Kunst im Kontext der Frühromantik. In: Rehberg (Hg.): Differenz und Integration, S. 179–183.
Goebel, Eckart / Eberhard Lämmert (Hg.): „Für Viele stehen, indem man für sich steht“.

Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Berlin: Akademie 2004 (= LiteraturForschung).

Goebel, Eckart: Der verhängte Vater. Farbe, Licht und Finsternis in Goethes Roman „Der Sammler und die Seinigen". In: Tommek (Hg.): Europäische Regelsysteme, S. 127-144.

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werthers. Erster Theil. Leipzig: Weygand 1774.

– Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. Zwote Auflage. Frankfurt am Main: Eichenbergische Erben 1774.

– Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. Ächte Ausgabe. Leipzig: Göschen 1787.

– Goethe's Schriften. Erster bis Achter Band. Leipzig: Göschen 1787–1790.

– Litterarischer Sanscülottismus. In: Die Horen 1795, 2. Band, 5. Stück, S. 50–56.

– Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Herausgegeben von Goethe. Zweyter Band. Berlin: Unger 1795 (= Goethe's neue Schriften, Bd. 4).

– [Anzeige] Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes und Zweites Stük, Zweiten Bandes Erstes Stük, Tübingen 1799 in der Cotta'schen Buchhandlung. In: Allgemeine Zeitung, Nr. 118, 28.4.1799, S. 512–514.

– Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben. Übersetzt und mit einem Anhang. 2 Teile. Tübingen: Cotta 1803.

– West-oestlicher Divan. Von Goethe. Stuttgart: Cotta 1819.

– Werke. Zwanzigster Band. Stuttgart und Tübingen: Cotta 1819.

– Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden. Ein Roman von Goethe. Erster Theil. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1821.

– Göthe's Philosophie. Eine vollständige, systematisch geordnete Zusammenstellung seiner Ideen über Leben, Liebe, Ehe, Freundschaft, Erziehung, Religion, Moral, Politk, Literatur, Kuns unt Natur; aus seinen sämmtlichen poetischen und wissenschaftlichen Werken. Hg. und mit einer Charakteristik seines philosophischen Geistes begleitet von Friedrich Karl Julius Schütz. 1. Band. Hamburg: Nestler 1825.

– Faust. Der Tragödie zweyter Theil in fünf Acten. (Vollendet im Sommer 1831.) Stuttgart und Tübingen: Cotta 1832 (= AlH, Bd. 41, zugl. Goethe's nachgelassene Werke, Bd. 1).

– Nachträge zu Goethe's sämmtlichen Werken. Gesammelt und herausgegeben von Eduard Boas. Erster Theil. Neue Ausgabe. Leipzig: Reclam 1846.

– Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt (1795–1832). Im Auftrage der von Goethe'schen Familie hrsg. von Franz Thomas Bratranek, Leipzig: Brockhaus 1876 (= Neue Mittheilungen aus Johann Wolfgang von Goethe's handschriftlichem Nachlasse, Bd. 3).

– Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig. 3., wesentlich vermehrte und erweiterte. Auflage. Zürich, Stuttgart: Artemis 1972.

– Goethe. Berliner Ausgabe. Bd. 19. Berlin, Weimar: Aufbau 1973.

– Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. Bd. 1. München: Beck 1978.

– Der Sammler und die Seinigen. Hg. von Carrie Asman. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997 (= Fundus-Bücher, Bd. 148).

– Über Laokoon (1798). Nachdruck der Ausgabe von 1896. In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. I. Abteilung, 47. Band. Mit einem Nachwort von Ernst Osterkamp. Stuttgart/ Weimar: Metzler/Böhlau 1998.

[Goethe, Johann Wolfgang von / Johann Heinrich Meyer:] Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst. In: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Von Goethe. Zweytes Heft. Stuttgart: Cotta 1817, S. 133–162.

Goethe, Johann Wolfgang von / Friedrich Schiller: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805. Zweyter Theil vom Jahre 1796. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1828.

Goethe, Johann Wolfgang von / Friedrich Schiller: Die Schiller-Goethe'schen Xenien. Erläutert von Ernst Julius Saupe. Leipzig: Weber 1852.

Goethe, Johann Wolfgang von / Friedrich Schiller: Xenien 1796. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs. Hg. von Erich Schmidt und Bernhard Suphan. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1893 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 8).

Goethe, Johann Wolfgang von / Friedrich Schiller: Der Briefwechsel. Hg. von Norbert Oellers. 2 Bde. Stuttgart: Reclam 2009.

Goethe, Johann Wolfgang von / Alexander von Humboldt / Wilhelm von Humboldt: Briefwechsel Goethes mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Hg. von Ludwig Geiger. Berlin: Bondy 1909.

Goetsch, Paul (Hg.): Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Tübingen: Narr 1994 (= Script-Oralia, Bd. 65).

Goff, Frederick Richmond: The John Dunlap Broadside. The First Printing of the Declaration of Independence. Washington: Library of Congress 1976.

Goffman, Erving: The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Doubleday 1959 (=Doubleday Anchor Books, Bd. 174).

Gold, Natalie / Robert Sugden: Collective Intentions and Team Agency. In: The Journal of Philosophy 104 (2007), No. 3, S. 109-137.

Golz, Jochen u. a.: „Glückliches Ereigniß". Die Begegnung zwischen Goethe und Schiller bei der Tagung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena am 20. Juli 1794, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1995.

Golz, Jochen: „Glückliches Ereigniß". In: „Glückliches Ereigniß", S. 3–9.

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Uberall aber gezeiget wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe. Leipzig: Breitkopf 1730.

Goulding, Christine / Markus Winkler: [Art.] Witz. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 6. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 694–729.

Graevenitz, Gerhart von: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan". Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.

– [Hg.): Konzepte der Moderne. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 20).
Grave, Johannes: Der „ideale Kunstkörper". Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Ästhetik um 1800, Bd. 4).
– Einblicke in das „Ganze" der Kunst. Goethes graphische Sammlung. In: Bertsch / Grave (Hg.): Räume der Kunst, S. 255–288.
Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago: University of Chicago Press 1995.
Greetham, David C.: Theories of the Text. Oxford: Oxford University Press 1999.
Griffin, Robert J.: Anonymity and Authorship. In: New Literary History 30 (1999), S. 877–895.
– [Hg.): The Faces of Anonymity. Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century. New York: Palgrave Macmillan 2003.
Grillparzer, Franz: Gedichte von Grillparzer. [Hg. von Josef Weilen.] Stuttgart: Cotta 1872.
Grimm, Gunter E.: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen: Niemeyer 1983 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 75).
– [Hg.): Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main 1992 (= Literaturwissenschaft Fischer, Bd. 2480).
Grimm, Gunter E. / Schärf, Christian (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: aisthesis 2008.
Grimm, Herman: Goethe. Vorlesungen gehalten an der Kgl. Universität zu Berlin. 2 Bde. Berlin: Hertz 1877.
Grimm, Jacob: Ueber das Nibelungen Liet. In: Neuer Literarischer Anzeiger Nr. 15 und 16, 14. und 21.4.1807, Sp. 225–232 und 242–247.
Grimm, Jacob / Wilhelm Grimm: Der arme Heinrich von Hartmann von der Aue. Aus der Straßburgischen und Vatikanischen Handschrift herausgegeben und erklärt durch die Brüder Grimm. Berlin: Realschulbuchhandlung 1815.
– Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit. Hg. Von Herman Grimm und Gustav Hinrichs. 2., verm. und verb. Auflage. Weimar: Böhlau 1963.
Gropp, Petra: Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945. Bielefeld: transcript 2006.
Groß, Sabine / Gerhard Sauder (Hg.): Der frühe und der später Herder: Kontinuität und/ oder Korrektur. Early and Late Herder: Continuity and/or Correction. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Saarbrücken 2004. Heidelberg: Synchrin 2007.
Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München, Wien: Hanser 1992.
Grube, Gernot / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München: Fink 2005 (= Reihe Kulturtechnik).
Grube, Gernot: Autooperative Schrift – und eine Kritik der Hypertexttheorie. In: Grube / Kogge / Krämer (Hg.): Schrift, S. 81–114.

Grütter, Fabian: Unter der Hand. Zur Materialität der Neuen Typografie. Frankfurt am Main, New York: Campus 2019.

G–s–r.: [Rez.] Der Meßias. Vierter Band. Halle. Verlegt von Carl Hermann Hemmerde 1773. In: Magazin der deutschen Critik 2 (1773), 2. Theil, S. 179–229.

GTb – Goethe, Johann Wolfgang von: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik hrsg. von Jochen Golz unter Mitarb. von Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler und Edith Zehm. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998 ff.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: Gumbrecht / Pfeiffer (Hg.): Stil, S. 726–788.

Gumbrecht, Hans Ulrich / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Stil. Geschichten und Funktionen eine kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986(= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 633).

Gumbrecht, Hans Ulrich / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 925).

Günzel, Stephan: *Spatial turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Döring / Thielmann (Hg.): Spatial Turn, S. 219-237.

– Vom Ort zum Raum – und zurück. In: Schlitte / Hünefeldt / Romic / Loon: Philosophie des Ortes, S. 25–43.

Gutenberg, Andrea / Ralph J. Poole (Hg.): Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen. Berlin: Schmidt 2001.

GWb – Goethe-Wörterbuch. Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und bis Bd. 1, 6. Lieferung von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, bis Bd. 3, 4. Lieferung von der Akademie der Wissenschaften der DDR und seither von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1978 ff.

Gz.: [Rez.] Johann Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben, und dem Fürst Wenzel von Kaunitz-Rietberg gewidmet, von der K.K. Akademie der bildenden Künste. Wien im Akademischen Verlage, 1776. 881 Seit. in 4. ohne Vorrede und Register. In: Anhang zu dem fünf und zwanzigsten bis sechs und dreyßigsten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek. Bd. 6. Berlin, Stettin: Nicolai 1780, S. 3379–3393.

Haferland, Harald: Wer oder was trägt einen Namen? Zur Anonymität in der Vormoderne und in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft, S. 49–72.

Hagedorn, Christian Ludwig: Betrachtungen über die Mahlerey. 2 Bde. Leipzig: Wendler 1762.

Hahn, Alois: Inklusion und Exklusion. Zu Formen sozialer Grenzziehungen. In: Geisen / Karcher: Grenze, S. 21–45.

Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. Zweite, überarb. Auflage. Berlin: Reimer 2014.

Hahn, Marcus: Heteronomieästhetik der Moderne. Eine Skizze. In: Ghanbari / Hahn: Reinigungsarbeit, S. 23–35.

Hahn, Thorsten / Erich Kleinschmidt / Nicolas Pethes (Hg.): Kontingenz und Steuerung.

Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750–1830. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
Hahne, Nina: Essayistik als Selbsttechnik. Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung. Berlin, Boston: de Gruyter 2015 (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 53).
Haischer, Peter-Henning: Historizität und Klassizität. Christoph Martin Wieland und die Werkausgabe im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2011 (= Ereignis Weimar-Jena, Bd. 28).
Halawa, Mark A. / Klaus Sachs-Hombach: Zur Medialität der Handschrift. In: Büttner u.a. (Hg.): Diesseits des Virtuellen, S. 33–45.
Haller, Albrecht von: Abhandlung des Herrn von Haller von den empfindlichen und reizbaren Theilen des menschlichen Leibes. Verdeutscht und geprüft von Carl Christian Krausen. Leipzig: Jacobi 1756.
Hallet, Wolfgang / Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009.
[Hamann, Johann Georg:] Kreuzzüge des Philologen. [Königsberg: Kanter] 1762.
Harman, Graham: Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics. Melbourne: re:press 2009.
Harris, Henry: Things Come to Life. Spontaneous Generation Revisited. Oxford: Oxford University Press 2002.
Harris, Roy: Schrift und linguistische Theorie. In: Grube / Kogge / Krämer (Hg.): Schrift, S. 61–80.
Hartling, Florian: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: transcript 2009 (= Kultur- und Medientheorie).
Hattenhauer, Hans: Geschichte des Beamtentums. Köln u. a.: Heymann 1980 (= Handbuch des öffentlichen Dienstes, Bd. 1).
Hay, Louis: Materialität und Immaterialität der Handschrift. In: editio 22 (2008), S. 1–21.
Haym, Rudolf: Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin: Gaertner 1870.
Hederich, Benjamin: Gründliches Lexicon mythologicum. Worinne sowohl die fabelhafte, als wahrscheinliche und eigentliche Historie der alten und bekannten Römischen, Griechischen und Egyptischen Götter und Göttinnen, wie auch Helden und Heldinnen, seltsamen Wunder-Thiere, merckwürdigen Flüsse, Brunnen, Berge und dergleichen zur Mythologie, oder so genannten Historica Poëtica gehörigen Dinge, Mit ihren unterschiedlichen Nahmen und Beynahmen, eigentlichen Bildungen, physicalischen und moralischen dienlichen Deutungen und anderen mehr, Aus sicheren und zuverlässigen Auctoribus, mit dieser durchgänglichen und genauen Anführung entfasset, Anbey ein so nöthiges, als nützliches Genealogicon Mythistoricvm, mit angehänget, Alles aber zum Nutzen und Gebrauch nicht nur der Studirenden, sondern auch und vornehmlich vieler Künstler und anderer politen Leute, nicht weniger zulänglich, als deutlich zusamme gebracht ist. Zweyte und verbesserte Auflage. Leipzig: Gleditsch 1741.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus. Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 614).
Heidegger, Martin: Was heißt denken? Tübingen: Niemeyer 1954.

– Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (Freiburger Vorlesung, Wintersemester 1929/30). Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1983 (= Heidegger Gesamtausgabe, Bd. 29/30).
– Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer [17]1993.
Heinen, Sandra: Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des ‚impliziten Autors' und seines Potentials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft. In: Sprachkunst 33 (2002), S. 329–345.
Heinse, Wilhelm: Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe. Mit 32 Bildtafeln, Textvarianten, Dokumenten zur Wirkungsgeschichte, Anmerkungen und einem Nachwort hrsg. von Max L. Baeumer. Stuttgart: Reclam 1975 (= Universal-Bibliothek, Bd. 9792).
– Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass. Bd. 1: Texte. 1768–1783. Hg. von Markus Bernauer. München, Wien: Hanser 2003.
Heinsius, Johann Conrad: Kurze und gründliche Anleitung zur Schreibe-Kunst, sowohl was das Schön-Schreiben, als das Recht-Schreiben betrift, wobey vornehmlich auf diejenigen gesehen wird, die der lateinischen Sprache nicht kundig sind. 2., verbesserte, mit einer Anweisung zum Briefschreiben und vier Kupfertafeln vermehrte Auflage. Augsburg: Stage 1773.
Heinz, Marion (Hg.): Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997.
Heinz, Marion / Violetta Stolz (Hg.): „Weitstrahlsinniges" Denken. Studien zu Johann Gottfried Herder von Hans Dietrich Irmscher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
Hemsterhuis, Frans: Ueber das Verlangen. Ein Brief an T. D. S. Paris 1770. In: Der Teutsche Merkur 1781, Viertes Vierteljahr, Windmond, S. 99–122.
Henke, Silke / Alexander Rosenbaum: Zweiheit im Einklang. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Weimar: Klassik Stiftung Weimar 2009 (= Aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Bd. 1).
Henkes, Christiane / Harald Saller mit Thomas Richter (Hg.): Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ‚Textkritik' München. Tübingen: Niemeyer 2000 (= Beihefte zu Editio, Bd. 15).
Henn, Marianne: Goethes erster Verleger Weygand. Eine Richtigstellung. In: Goethe-Jahrbuch 117 (2000), S. 275–277.
Herder, Johann Gottfried: Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend. Riga: Hartknoch 1767.
– Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Zwote Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend. Riga: Hartknoch 1767.
– Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend. Dritte Sammlung. Riga: Hartknoch 1767.
– Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften. Erstes Wäldchen. Herrn Leßings Laokoon gewidmet. Riga: Hartknoch 1769.
– [Rez.] J. D. Michaelis Mosaisches Recht. Ister Theil. 1770. Th. 2. 1771. 8. bey Garbe. In: Frankfurter gelehrte Anzeigen, Nr. XXXIV, 28.4.1772, S. 265–270.
– Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg: Bode 1773.

– Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts. Zweiter Band, welcher den Vierten Theil enthält. Riga: Hartknoch 1776.
– Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume. Riga: Hartknoch 1778.
– Volkslieder. Erster Theil. Leipzig: Weygand 1778. Zweiter Theil. Nebst vermischten andern Stücken. Leipzig: Weygand 1779.
– Liebe und Selbstheit. Ein Nachtrag zum Briefe des Herrn Hemsterhuis. In: Der Teutsche Merkur 1781, Viertes Vierteljahr, Windmond, S. 211–235.
– Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben, und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes. Zweyter Teil. Dessau: Buchhandlung der Gelehrten 1783.
– Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Erster Theil. Riga und Leipzig: Hartknoch 1784.
– Briefe, das Studium der Theologie betreffend. Erster Theil. 2. verbesserte Auflage. Weimar: Hoffmann 1785.
– Gott. Einige Gespräche von J. G. Herder. Gotha: Ettinger 1787.
– Briefe zu Beförderung der Humanität. Zehn Sammlungen. Riga: Hartknoch 1793–1797.
– Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. In: Herder: Von Deutscher Art und Kunst, S. 3–70.
– Shakespeare. Erster und zweiter Entwurf. In: HSW 5, S. 232–253.
– Uebers Erkennen und Empfinden in der Menschlichen Seele (1774). In: HSW 7, S. 236–262.
– Problem: wie die Philosophie zum besten des Volkes allgemeiner und nützlicher werden kann. In: HSW 32, S. 31–61.
Herrmann, Britta: „So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?“ – Über ‚schwache‘ und ‚starke‘ Autorschaften. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 479–500.
Herrmann, Hans-Christian von: Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik. München: Fink 1996.
Heß, Gilbert / Elena Agazzi / Élisabeth Décultot (Hg.): Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert. Berlin, Boston: de Gruyter 2012 (=Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, Bd. 2).
Hettche, Walter: Im Hain, im Tunnel und im Teich. Autorschaft und Autorisation in literarischen Vereinen. In: editio 13 (1999), S. 98–107.
Heyne, Christian Gottlob: Sammlung antiquarischer Aufsätze. Zweytes Stück. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1779.
– Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laocoon im Belvedere. In: Heyne: Sammlung antiquarischer Aufsätze II, S. 1–52.
Hick, Darren Hudson: Authorship, Co-Authorship, and Multiple Authorship. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 72/2 (2014), S. 147–156.
Hildebrandt, Annika: Mitmachmedien. Musenalmanache als literarische Formulare. In: Plener/Werber/Wolf (Hg.): Das Formular, S. 165–179.
Hinck, Walter: Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts. Opladen: Westdeutscher Verlag 1985 (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge, Bd. G 27).

Hinderer, Walter (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 21).
Hinske, Norbert (Hg.): Zentren der Aufklärung I: Halle. Aufklärung und Pietismus. Heidelberg: Schneider 1989 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 15).
Hirsch, Julian: Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte. Leipzig: Barth 1914.
Hirt, Aloys Ludwig: Laokoon. In: Die Horen eine Monatsschrift herausgegeben von Schiller 3 (1797), 10. Stück, S. 1–26.
– Nachtrag über Laokoon. In: Die Horen eine Monatsschrift herausgegeben von Schiller 3 (1797), 12. Stück, S. 19–28.
Hitzig, Julius Eduard: Das König. Preußische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung. Dargest. in seinem Entstehen u. erl. in seinen einzelnen Bestimmungen aus den amtlichen Quellen durch Julius Eduard Hitzig. Berlin: Dümmler 1838.
Hochedlinger, Michael: Aktenkunde. Urkunden- und Aktenlehre der Neuzeit. Wien: Böhlau/München: Oldenbourg 2009.
Hoffmann, Christoph: Schreiber, Verfasser, Autoren. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 91/2 (2017), S. 163–187.
– Stille Verfasserschaften. Problematisierungen kollektiven Publizierens in den Naturwissenschaften. In: Ehrmann / Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben, S. 229–240.
Hofmann, Jeanette: Kollektive Kreativität. Probleme des Urheberrechts aus interdisziplinärer Perspektive. In: WZB Mitteilungen, Heft 136, Juni 2012, S. 11–14.
Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2003 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
Holm, Christiane: Goethes Arbeitszimmer. Überlegungen zur Diskursivierung des Dichterhauses um 1800. In: Kastberger / Maurer (Hg.): Die Werkstatt des Dichters, S. 47–64.
Holmes, Susanne: Synthesis der Vielheit. Die Begründung der Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel. Paderborn u. a.: Schöningh 2006.
Holm-Hadulla, Rainer M.: Leidenschaft. Goethes Weg zur Kreativität. Eine Psychobiographie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
Holzhauer, Heinz: Die eigenhändige Unterschrift. Geschichte und Dogmatik des Schriftformerfordernisses im deutschen Recht. Frankfurt am Main: Athenäum 1973.
Hönn, Georg Paul: Betrugs-Lexicon, worinnen die meiste Betrügereyen in allen Ständen nebst denen darwider guten Theils dienenden Mitteln entdecket. Coburg: Pfotenhauer 1721.
Hörisch, Jochen: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (= Edition Suhrkamp, N. F, Bd. 998).
Horn, András: Das Schöpferische in der Literatur. Theorien der dichterischen Phantasie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
Horn, Eva: Der Mensch im Spiegel der Schrift. Graphologie zwischen populärer Selbsterforschung und moderner Humanwissenschaft. In: Assmann / Gaier / Trommsdorff (Hg.): Zwischen Literatur und Anthropologie, S. 175–199.
Howard, William Guild: Goethe's Essay, „Über Laokoon". In: Publications of the Modern Language Association of America 21 [N. F. 14] (1906), S. 930–944.

HSW – Herder, Johann Gottfried: Herders sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin: Weidmann 1877–1913.
Huber, Jörg / Alois Martin Müller (Hg.): Raum und Verfahren. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993 (= Interventionen, Bd. 2).
Hufeland, C[hristoph] W[ilhelm]: Nachschrift. In: Vogel: Die letzte Krankheit Goethe's, S. 30–32.
Hugo, Howard E.: An Examination of Friedrich Schlegel's „Gespräch über die Poesie". In: Monatshefte 40/4 (1948), S. 221–231.
Hunold, Christian Friedrich: Die Beste Manier Jn Honnêter Conversation, Sich höflich und Behutsam aufzuführen / Und in kluger Conduite Zu leben. Aus recht schönen Frantzösischen Maximen, und eigenen Einfällen verfertiget Von Menantes. Hamburg: Fickweiler 1716.
Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.
Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand; ein Kommentar zu Hugos „Didascalicon". Frankfurt am Main: Luchterhand 1991.
Im Hof, Ulrich: Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung. München: Beck 1982.
Ingold, Felix Philipp: Im Namen des Autors. München: Fink 2004.
Ingold, Felix Philipp / Werner Wunderlich (Hg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft. St. Gallen: UVK, Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1995.
Irmscher, Hans Dietrich: Die Bestimmung des Menschen: Ein Blick in Herders frühe Lyrik (1764–770). In: Heinz / Stolz (Hg.): „Weitstrahlsinniges" Denken, S. 11–21.
– Aspekte der Geschichtsphilosophie Johann Gottfried Herders. In: Heinz (Hg.): Herder und die Philosophie, S. 5–47.
– Ein Blick auf Herders frühe Lyrik (1764–1770). In: Düsing (Hg.): Traditionen der Lyrik, S. 47–58.
Iser, Wolfgang: Auktorialität. Die Nullstelle des Diskurses. In: Städtke / Kray (Hg.): Spielräume des auktorialen Diskurses, S. 219–241.
Israel, Jonathan: A Revolution of the Mind. Radical Enlightenment and the Intellectual Origins of Modern Democracy. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2010.
Jacob, François: Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code. Aus dem Französischen von Jutta und Klaus Scherrer. Frankfurt am Main: Fischer 1972.
Jaeggi, Rahel: Kritik von Lebensformen. Berlin: Suhrkamp 2014 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1987).
Jaeschke, Walter / Helmut Holzhey (Hg.): Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). Hamburg: Meiner 1990 (= Philosophisch-literarische Streitsachen. Bd. 1).
Jaeschke, Walter / Andreas Arndt: Die Philosophie der Neuzeit. Bd. 3, Teil 2: Klassische Deutsche Philosophie von Fichte bis Hegel. München: Beck 2013 (= Geschichte der Philosophie, Bd. IX.2).
Jaffe, Aaron: Modernism and the Culture of Celebrity. Cambridge, New York: Cambridge University Press 2005.
Jäger, Ludwig / Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre. München: Fink 2002.

Jäger, Ludwig: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Jäger / Stanitzek (Hg.): Transkribieren, S. 19–41.
Jamison, Anne: Collaboration v. Imitation: Authorship and the Law. In: Law and Literature 18/2 (2006), S. 199–224.
Janik, Dieter: Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell. Bebenhausen: Rotsch 1973 (= Thesen und Analysen, Bd. 3).
Jannidis, Fotis: Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs „Bildung" am Beispiel von Goethes „Dichtung und Wahrheit". Tübingen: Niemeyer 1996 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 56).
– Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin, New York: de Gruyter 2004 (= Narratologia, Bd. 3).
– Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 540–556.
Jannidis, Fortis / Gerhard Lauer / Matías Martinez / Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Jannidis / Lauer / Martinez / Winko (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 1–35.
Jannidis, Fortis / Gerhard Lauer / Matías Martinez / Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999.
– (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18058).
Janßen, Matthias: „Findet den, der es gemacht hat!" Über Autor, Text und Edition bei J. J. Bodmer und J. Grimm. In: Henkes / Saller (Hg.): Text und Autor, S. 5–32.
Jauss, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main: Suhrkamp [4]1974.
– Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 864).
– Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Jauss: Studien zum Epochenwandel, S. 67–103.
Jean Paul [i. e. Richter, Johann Paul Friedrich]: Hesperus oder 45 Hundsposttage. Eine Biographie. Edition der Druckfassungen von 1795, 1798 und 1819 in synoptischer Darstellung. Hg. von Barbara Hunfeld. 3 Teilbände. Tübingen: Niemeyer 2009 (= Jean Paul: Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1).
Jefferson, Thomas: Memoir, Correspondence, and Miscellanies from the Papers of Thomas Jefferson. Edited by Thomas Jefferson Randolph. Boston: Gray and Bowen 1830.
– Correspondence. Printed from the Originals in the Collections of William K. Bixby with Notes by Worthington Chauncey Ford. Boston: o. V. 1916.
Joch, Markus / Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005.
Jockers, Matthew L.: Macroanalysis. Digital Methods & Literary History. Urbana (Chicago), Springfield: University of Illinois Press 2013.
John-Wenndorf, Carolin: Der öffentliche Autor: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld: transcript 2014.
Jonietz, Fabian: Die Geburt des Programms und der Tod des Autors. Kollektive Kreativität im Palazzo Vecchio 1555–1575. In: Mader (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst, S. 23–44.
Journals of the Continental Congress 1774–1789. Edited from the Original Records in the

Library of Congress by Worthington Chauncey Ford. Vol. V: June 5 – October 8 1776. Washington: Government Printing Office 1906.

Jünger, Ernst: Autor und Autorschaft. Stuttgart: Klett-Cotta 1984.

Jung-Stilling, Johann Heinrich: Briefe Jung-Stillings an seine Freunde. Hg. von A. Vömel. Berlin: Wiegandt & Grieben 1905.

Jürgensen, Christoph: „Der Rahmen arbeitet". Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (= Palaestra, Bd. 328).

Jürgensen, Christoph / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011 (= Beihefte zum Euphorion, Bd. 62).

Jürgensen, Christoph / Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Genese. In: Jürgensen / Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 9–30.

Kafka, Franz: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [Einleitungsband.] Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1995.

Kähler, Lorenz: Wort, Wille und Wert in der Vertragsauslegung. In: Koschorke (Hg.): Komplexität und Einfachheit, S. 145–166.

Kaiser, Gerhard: Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit: Schillers schriftstellerische Inszenierungspraktiken. In: Jürgensen / Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 121–140.

Kaiser, Gerhard / Friedrich A. Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978.

Kalthoff, Herbert / Stefan Hirschauer / Gesa Lindemann (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1881).

Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen: Niemeyer 2003 (= Hermaea N. F., Bd. 102).

– Ereignis/Beobachtung. Die Schreibszenen des Spiritismus und die Medialität des Schreibens. In: Giuriato / Stingelin / Zanetti (Hg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen", S. 39–66.

– Redende Federn. Schreibgeräusch und Stimme der Schrift. In: Wiethölter / Messerli / Pott (Hg.): Stimme und Schrift, S. 195–214.

Kamuf, Peggy: Signature Pieces. On the Institution of Authorship. Ithaca, London: Cornell University Press 1988.

Kant, Immanuel: Critik der Urtheilskraft. (1. Auflage) Berlin, Libau: Lagarde und Friedrich 1790.

Kantorowicz, Ernst H.: The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology. With a New Preface by William Chester Jordan. Princeton (N. J.): Princeton University Press 1997.

Kastberger, Klaus / Stefan Maurer, unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex (Hg.): Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion. Berlin, Boston: de Gruyter 2017 (= Literatur und Archiv, Bd. 1).

Keller, Claudia: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse. Göttingen: Wallstein 2018 (= Ästhetik um 1800, Bd. 11).

– Die ungeschriebenen *Propyläen* – Klassizismus im Experiment. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 387–405.

Kelm, Holden: „Damit was entzückte, als man es hörte, wenigstens erträglich sei, wenn man es liest". Die Vorlesungseditionen Schleiermachers im historischen Vergleich. In: Bohr (Hg.): Kolleghefte, S. 37–53.

Kemper, Dirk: [Art.] Propyläen. In: Beyer / Osterkamp (Hg.): Goethe-Handbuch: Kunst, S. 318–332.

– Wilhelm Heinrich Wackenroder. In: Bunzel: Romantik, S. 107–122.

Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 6/II: Sturm und Drang: Genie-Religion. Tübingen: Niemeyer 2002.

Kempf, Thomas: Pulverisierter Empirismus. Wissensdiskurse in Intelligenzblättern. In: Doering-Manteuffel / Mancal / Wüst (Hg.): Pressewesen der Aufklärung, S. 121–130.

Keppler, Stefan: Grenzen des Ich. Die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen. Berlin: de Gruyter 2006 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 38).

Keßler, Martin / Volker Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin, New York: de Gruyter 2005 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 92).

KFSA – Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner und anderen Fachgelehrten. München, Paderborn, Wien: Schöningh 1959 ff.

Kiefer, Klaus H.: Wiedergeburt und neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienischer Reise". Bonn: Bouvier 1978 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 280).

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck 2004.

Killius, Christina: Die Antiqua-Fraktur Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung. Wiesbaden: Harrassowitz 1999 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Bd. 7).

Kittler, Friedrich A. (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus. Paderborn u. a.: Schöningh 1980 (= Uni-Taschenbücher, Bd. 1054).

– Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

– Aufschreibesysteme 1800 • 1900. Vierte, vollständig überarbeitete Neuauflage. München: Fink 2003.

– Autorschaft und Liebe. In: Kittler (Hg.): Austreibung, S. 142–173.

Klausnitzer, Ralf: Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750–1850. Berlin, New York: de Gruyter 2007 (= Spektrum Literaturwissenschaft / Komparatistische Studien, Bd. 13).

Klauß, Jochen: Der Kunschtmeyer. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes. Weimar: Böhlaus Nachfolger 2001.

Klein, Christian / Matías Martinez (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart: Metzler 2009.

Klein, Christian / Matías Martinez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Klein / Martinez (Hg.): Wirklichkeitserzählungen, S. 1–13.

Klinger, Friedrich Maximilian: Der Weltmann und der Dichter. Leipzig: Hartknoch 1798.
Klopstock, Friedrich Gottlieb: Geistliche Lieder. Erster Theil. Kopenhagen und Leipzig: Pelt 1758.
– Geistliche Lieder. Zweyter Theil. Kopenhagen und Leipzig: Pelt 1769.
– Deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Geseze. Geschichte des lezten Landtags. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wlemar. Hg. von Klopstock. Hamburg: Bode 1774.
– Briefe 1799–1803. Hg. von Rainer Schmidt. Berlin, New York: de Gruyter 1999 (= Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. X.1).
Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg: Winter 2007 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 246).
– (Hg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Wien u. a.: Böhlau 2008.
Knaller, Susanne / Harro Müller (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink 2006.
Knaller, Susanne / Doris Pany-Habsa / Martina Scholger (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: aisthesis 2020.
Knape, Joachim: Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300–1700. Wiesbaden: Harrassowitz 2006 (= Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, Bd. 44).
Knapp, Jeffrey: What Is a Co-Author? In: Representations 89/1 (2005), S. 1–29.
Knapp, Lore (Hg.): Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert. Mit den Übersetzungen zweier Aufsätze von Latour und Sapiro. Bielefeld: aisthesis 2019.
Kneer, Georg / Markus Schroer / Erhard Schüttpelz (Hg.): Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1862).
Knoche, Michael / Harald Tausch (Hg.): Von Rom nach Weimar – Carl Ludwig Fernow. Tübingen: Narr 2000.
Knortz, Heike / Beate Laudenberg: Goethe, der Merkantilismus und die Inflation. Zum ökonomischen Wissen und Handeln Goethes und seiner Figuren. Berlin: LIT 2014.
Köchy, Kristian: Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (= Epistemata. Reihe Philosophie, Bd. 180).
Koch, Elke: [Art.] Paratext. In: Lauer / Ruhrberg (Hg.): Lexikon Literaturwissenschaft, S. 243–246.
Koch, Oliver B.: Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul. Hamburg: Meiner 2013 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 35).
Köhler, Sigrid G.: ‚Sinn für Bund'. Novalis' romantische Theorie des Vertrags. In: Eybl / Fulda / Süßmann (Hg.): Bündnisse, S. 69–84.
König, Christoph (Hg.): Das Potenzial europäischer Philologien. Geschichte, Leistung, Funktion. Göttingen: Wallstein 2009 (= Philologien. Theorie – Praxis – Geschichte, Bd. 1).
Koestenbaum, Wayne: Double Talk. The Erotics of Male Literary Collaboration. New York, London: Routledge 1989.
Kohlschmidt, Werner / Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschich-

te. Begr. von Paul Merker und Wolfgang Stammler. 2., neu bearb. Neuauflage. Berlin, New York: de Gruyter 2001.

Konersmann, Ralf: Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher. In: Archiv für Begriffsgeschichte 30 (1986/87), S. 84–137.

– Goethes „Subjektivität". In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F. 38 (1988), S. 105–119.

– Kulturelle Tatsachen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1774).

Koopmann, Wilhelm: [Art.] Zum Schäkespears Tag. In: Goethe Handbuch III, S. 518–526.

Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Bd. 4: Hochromantik. Leipzig: Köhler und Amelang ^{6}1964.

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. 2., durchgesehene Auflage. München: Fink 2003.

– (Hg.): Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015. Stuttgart: Metzler 2017.

Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

– „Neuzeit". Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe. In: Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 300–348.

– Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. In: Koselleck / Herzog (Hg.): Epochenschwelle, S. 269–282.

– Einleitung. In: Koselleck / Brunner / Conze (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 1, S. xiii–xxvii.

Koselleck, Reinhart / Otto Brunner / Werner Conze (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. Stuttgart: Cotta 1972.

Koselleck, Reinhart / Reinhart Herzog (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München: Fink 1987 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 12).

Kotzebue, August von: Denkschrift über den Büchernachdruck; zugleich Bittschrift um Bewürkung eines deutschen Reichsgesetzes gegen denselben. Den Erlauchten, bei dem Congress zu Wien versammleten Gesandten deutscher Staaten überreicht im Namen deutscher Buchhändler. Leipzig: Kummer 1814.

Krajewski, Markus: Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient. Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Krämer, Olaf: Goethe und die Rhetorik. Berlin / New York: de Gruyter 2010 (= Rhetorik-Forschungen, Bd. 18).

Krämer, Olav: Poesie der Aufklärung. Studien zum europäischen Lehrgedicht des 18. Jahrhunderts. Berlin, Boston: de Gruyter 2019 (= linguae & litterae, Bd. 61).

Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

– Über die Handschrift: Gedankenfacetten. In: OBST. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 85 (2014): Handschreiben – Handschriften – Handschriftlichkeit, S. 23–33.

– Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Strätling / Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift, S. 75–84.

– Aisthesis und Operativität der Schrift. Über ‚Schriftbildlichkeit'. In: Müller-Tamm / Schubert / Werner (Hg.): Schreiben als Ereignis, S. 17–33.
– Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht. In: Münker, Stefan / Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium, S. 65–90.
– Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer / Kogge / Grube (Hg.): Spur, S. 155–181.
Krämer, Sybille / Werner Kogge / Gernot Grube (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1830).
Krämer, Sybille / Eva Cancik-Kirschbaum / Rainer Totzke (Hg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin: Akademie 2012 (Schriftbildlichkeit, Bd. 1).
Kraus, Andreas: Secretarius und Sekretariat. Der Ursprung der Institution des Staatssekretariats und ihr Einfluß auf die Entwicklung moderner Regierungsformen in Europa. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 55 (1960), H. 1/2, S. 43–84.
Krebs, Roland u. a. (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen". Bd. 11, Sektion 21. Klassiken, Klassizismen, Klassizität. Bern u. a.: Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Bd. 87).
Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Göttingen: Schwartz 1983 (= Soziale Welt, Sonderband 2).
Kreimeier, Klaus / Georg Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin: Akademie 2004.
Kreisel, Werner: Trends in der Entwicklung von Freizeit und Tourismus. In: Becker / Hopfinger / Steinecke: Geographie der Freizeit 2007, S. 74–85.
Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin, Boston: de Gruyter 2014 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 206).
Kris, Ernst / Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Wien: Krystall-Verlag 1934.
Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967). In: Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, S. 345–375.
Krug, Wilhelm Traugott: Versuch einer Systematischen Enzyklopädie der schönen Künste. Leipzig: Hempel 1802.
Krünitz, Johann Georg: Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Land-Haus- und Staats-Wirthschaft in alphabetischer Ordnung [Titel im Erscheinungsverlauf mehrfach leicht variiert]. 242 Bde. [ab Bd. 73 von versch. anderen Gelehrten betreut] Berlin: Pauli 1773–1858.
Kubik, Andreas: Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht. Tübingen: Mohr Siebeck 2006.
Küster, Stefan: Das Rückzugsrecht des Urhebers. Zugleich eine Standortbestimmung des Urheberrechts. Baden-Bade: Nomos 2018 (= UFITA – Schriftenreihe. Archiv für Medienrecht und Medienwissenschaft, Bd. 283).
Kuhn, Roman: Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von

Fiktion im Peritext. Berlin, Boston: de Gruyter 2018 (= WeltLiteraturen / World Literatures, Bd. 15).
Kümmel, Albert / Leander Scholz / Eckhard Schumacher (Hg.): Einführung in die Geschichte der Medien. Paderborn: Fink 2004.
Kunze, Max: Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere-Hof im Lichte des Florentiner Nachlaßheftes. In: Winner / Andreae (Hg.): Il cortile delle statue, S. 431–441.
Küpper, Peter: Author ad Lectorem. Vorreden im 18. Jahrhundert: Ein Forschungsvorschlag. In: Fabian (Hg.): Festschrift, S. 86–99.
Kurbjuhn, Charlotte: Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur. Berlin, Boston: de Gruyter 2014 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 81).
Kurz, Gerhard: Der Roman als Symposion der Moderne. Zu Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*. In: Matuschek (Hg.): Wo das philosophische Gespräch, S. 63–79.
Kyora, Sabine (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014 (= Praktiken der Subjektivierung, Bd. 3).
– Subjektform ‚Autor'? Einleitende Überlegungen. In: Kyora (Hg.): Subjektform Autor, S. 11–20.
Landfester, Ulrike: Editionsphilologie als Kulturwissenschaft? Zu einer neuen ‚homerischen Frage' in der Germanistik. In: Erhart (Hg.): Grenzen der Germanistik, S. 482–501.
Landgraf, Edgar: Self-Forming Selves: Autonomy and Artistic Creativity in Goethe and Moritz. In: Goethe Yearbook 11 (2002), S. 159–176.
Latour, Bruno: Visualisation and Cognition: Drawing Things Together. In: Knowledge and Society 6 (1986), S. 1–40.
– Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Übersetzt von Gustav Roßler. Berlin: Akademie 1995.
– Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Aus dem Engl. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595).
– Die Rechtsfabrik. Eine Ethnographie des Conseil d'État. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann. Konstanz: Konstanz University Press 2016.
– Technology is Society Made Durable. In: Law (Hg.): A Sociology of Monsters, S. 103–132.
Laube, Heinrich: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 3. Stuttgart: Hallberger 1840.
Lauer, Gerhard: Offene und geschlossene Autorschaft. Medien, Recht und der Topos von der Genese des Autors im 18. Jahrhundert. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 461–478.
Lauer, Gerhard / Christine Ruhrberg (Hg.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam 2011.
Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Dritter Versuch. Mit vielen Kupfern. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich / Winterthur: Heinrich Steiner und Compagnie 1777.
Law, John (Hg.): A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination. London, New York: Routledge 1991 (= Sociological Review Monograph, Bd. 38).
– Organizing Modernity. Oxford, Cambridge/MA: Blackwell 1994.
– Introduction: monsters, machines an sociotechnical relations. In: Law (Hg.): A Sociology of Monsters, S. 1–23.

LeCollen, Eric: Feder, Tinte und Papier. Die Geschichte schönen Schreibgeräts. Aus dem Französischen von Cornelia Panzacchi. Hildesheim: Gerstenberg 1999.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer. Hamburg: Meiner 1996 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 498).
Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (= Edition Suhrkamp, Bd. 1896 zugl. N. F., Bd. 896: Aesthetica).
Lemke, Anja / Martin Schierbaum (Hg.): „In die Höhe fallen". Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
Lennartz, Rita M.: Inszenierung der Lektüre. Das Zusammenspiel von Buchgestaltung, Narration und Metaphorik in Brentanos „Godwi". Paderborn u. a.: Schöningh 2010.
Lenz, Franziska: Kollektive Arbeitsweisen in der Lyrikproduktion von Goethe. *Nur durch Aneignung fremder Schätze entsteht ein Großes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 772).
Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 63).
Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Mit 153 Zeichnungen des Autors. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil. Berlin: Voß 1766.
– Hamburgische Dramaturgie. 2 Bde. Hamburg: Cramer [1769].
– Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 7. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 2000 (= Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 172).
Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Böhme / Scherpe: Literatur und Kulturwissenschaften 1996, S. 205–231.
Lévinas, Emmanuel: Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1992.
– Heidegger, Gagarin und wir. In: Lévinas: Schwierige Freiheit, S. 173–176.
Levinson, Jerrold: The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays. Ithaca, London: Cornell University Press 1996.
– Art as Action. In: Levinson: The Pleasures of Aesthetics, S. 138–149.
Li, Wenchao / Monika Meier (Hg.): Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800. Hildesheim u. a.: Olms 2016 (= Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie, Bd. 91).
Lichtenberg, Georg Christoph: Ueber Physiognomik wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß. Zweyte vermehrte Auflage. Göttingen: Dieterich 1778.
– Sudelbücher. Hg. von Wolfgang Promies. 3 Bde. München: dtv 2005.
Linder, Jutta: „Falsche Tendenzen". Der Staatsdiener Goethe und der Dichter. Soveria Mannelli: Rubbettino 2001.
Linguet, Simon Nicolas Henri: Des Herrn Linguets Betrachtungen über die Rechte des Schriftstellers und seines Verlegers aus dem Französischen mit einigen Anmerkungen. [Hg. und übersetzt von Philipp Erasmus Reich. Leipzig: Reich] 1778.

Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

Linke, Angelika: „Ich". Zur kommunikativen Konstruktion von Individualität. Auch ein Beitrag zur kulturellen Selbsterfindung des ‚neuen' Bürgertums im 18. Jahrhundert. In: Friedrich / Jannidis / Willems (Hg.): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, S. 45–67.

Littlejohns, Richard: Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders *Herzensergießungen*. In: Athenäum 6 (1996), S. 109–124.

Livingston, Paisley: On Authorship and Collaboration. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 69/2 (2011), S. 221–225.

Locke, John: Two Treatises of Government. A Critical Edition With an Introduction and Apparatus Criticus by Peter Laslett. Cambridge: Cambridge University Press 1960.

Lodemann, Caroline A.: Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs ‚Parsifal'. Göttingen: V & R unipress 2010 (= Palaestra. Untersuchungen zur europäischen Literatur, Bd. 334).

Loidolt, Sophie: Einführung in die Rechtsphänomenologie. Eine historisch-systematische Darstellung. Tübingen: Mohr Siebeck 2010.

Lomfeld, Bertram: Die Gründe des Vertrages. Eine Diskurstheorie der Vertragsrechte. Tübingen: Mohr Siebeck 2015.

London Magazine: Or, Gentleman's Monthly Intelligencer, August 1776.

Lotman, Jurij Michailowitsch.: Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1972 (= Uni-Taschenbücher, Bd. 103).

Lubkoll, Christine / Claudia Öhlschläger (Hg.): Schreibszenen: Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach 2015.

Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1093).

– Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

– Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz [5]2014.

– Individuum, Individualität, Individualismus. In: Luhmann: Gesellschaftsstruktur, S. 149–258.

Luserke-Jaqui, Matthias unter Mitarbeit von Vanessa Geuen und Lisa Wille (Hg.): Handbuch Sturm und Drang. Berlin, Boston: de Gruyter 2017.

Lüthy, Michael / Christoph Menke (Hg.): Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Zürich, Berlin: diaphanes 2006.

MA – Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. in 33. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München: Hanser 1985-1998.

Macho, Thomas: Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift. In: Grube / Kogge / Krämer (Hg.): Schrift, S. 413–422.

Mader, Rachel (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern u. a.: Lang 2012 (= Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 10).

– Einleitung. In: Mader (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst, S. 7–19.

Mahr, Johannes: „Die Regeln gehören zu meiner Materie nicht". Die poetischen Schriften

von Friedrich Gottlieb Klopstock. In: Grimm (Hg.): Metamorphosen des Dichters, S. 35–49.
Mahrenholz, Simone: Kreativität. Eine philosophische Analyse. Berlin: Akademie 2011.
Man, Paul de: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= Edition Suhrkamp, Bd. 1682; zugl. N. F., Bd. 682), S. 131–146.
– Autobiographie als Maskenspiel. In: Man: Die Ideologie des Ästhetischen, S. 131–146.
Manns, Stefan: Grenzen des Erzählens. Konzeption und Struktur des Erzählens in Georg Philipp Harsdörffers *Schauplätzen*. Berlin: Akademie 2013 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 14).
Marquard, Odo / Karlheinz Stierle (Hg.): Identität. München: Fink 1979 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 8).
Martens, Gunter (Hg.): Editorische Begrifflichkeit. Überlegungen und Materialien zu einem „Wörterbuch der Editionsphilologie". Berlin, Boston: de Gruyter 2013.
Martinec, Thomas: Musik als Mythos und Medium in der frühromantischen Poetologie. In: Aurora 68/69 (2008/2009), S. 19–37.
Martinez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011.
– Erzählen. In: Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur, S. 1–12.
Martinez, Matías/ Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck [7]2007.
Martinez-Bonati, Felix: The Act of Writing Fiction. In: New Literary History, 11 (1980), No. 3: On Narrative and Narratives: II, S. 425–434.
Martus, Steffen: Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung. Berlin, New York: de Gruyter 1999 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 15).
– Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik bei Hagedorn, Gellert und Wieland. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74/1 (2000), S. 27-43.
– Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin, New York: de Gruyter 2007 (= Historia Hermeneutica. Series Studia, Bd. 3).
– Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin: Rowohlt 2009.
– Schillers Werkpolitik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 55 (2011), S. 169–188.
– Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – Ein Epochenbild. Berlin: Rowohlt 2015.
– Die Praxis des Werks. In: Danneberg / Gilbert / Spoerhase (Hg.): Das Werk, S. 93–129.
– [Art.] Werk. In: Lauer / Ruhrberg (Hg.): Lexikon Literaturwissenschaft, S. 354–357.
Martus, Steffen / Carlos Spoerhase: Praxeologie der Literaturwissenschaft. In: Geschichte der Germanistik 35/36 (2009), S. 89–96.
Martus, Steffen / Stefan Scherer / Claudia Stockinger (Hg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern u. a.: Lang 2005 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. N. F., Bd. 11).
Matala de Mazza, Ethel: Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 68). Freiburg/Breisgau: Rombach 1999.
Matuschek, Stefan (Hg.): Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Pla-

tons Symposion und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne. Heidelberg: Winter 2002 (= Jenaer germanistische Forschungen, N. F., Bd. 13).
– Die Macht des Gastmahls. Schlegels *Gespräch über die Poesie* und Platons *Symposion*. In: Matuschek (Hg.): Wo das philosophische Gespräch, S. 81–96.
– Dichtender Nationalgeist. Vom Spiel zum Ernst literarischer Anonymität. In: Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft, S. 235–247.
Matussek, Peter (Hg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck 1998.
Mauser, Wolfram / Barbara Becker-Cantarino (Hg.): Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1991.
Mauser, Wolfram / Günter Saße (Hg.): Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Referate der Internationalen Lessing-Tagung der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Lessing Society an der University of Cincinnati, Ohio/USA, vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg im Breisgau. Tübingen: Niemeyer 1993.
Mauz, Andreas: Federführung, Grenzüberschreitung. Schreiben und Schreibenanfangen im ‚heiligen Text' (Vassula Ryden, *True Life in God*, 1986ff.). In: Thüring / Jäger-Trees / Schläfli (Hg.): Anfangen zu schreiben, S. 43–76.
Maye, Harun / Arno Meteling: Mediale Latenz und politische Form. Positionen und Konzepte. In: Ellrich / Maye / Meteling: Die Unsichtbarkeit des Politischen, S. 13–151.
Mayer, Mathias: Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis. Freiburg/Breisgau: Rombach 1997 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Bd. 43).
Mazumdar, Pravu: Der archäologische Zirkel. Zur Ontologie der Sprache in Michel Foucaults Geschichte des Wissens. Bielefeld: transcript 2008.
McLuhan, Marschall: Understanding Media: The Extensions of Man. New York: Mentor 1964.
– Die magischen Kanäle / Understanding Media. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1994 (= Fundus, Bd. 127).
[Mecklenburg, Konrad W.]: Wie der „Roman der XII" entstand. In: Bahr u. a.: Roman der XII, S. 5–8.
Meier, Albert / Alessandro Costazza / Gérard Laudin, unter Mitwirkung von Stephanie Düsterhöft und Martina Schwalm (Hg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Band 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin, New York: de Gruyter 2011.
Meier, Albert / Thorsten Valk (Hg.): Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Konstellationen. Göttingen: Wallstein 2015 (= Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 2).
Meier, Christel / Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen. Berlin: Akademie 2011.
Meizoz, Jérôme: Die posture und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq. In: Joch / Wolf (Hg.): Text und Feld, S. 177–188.
Mendelssohn, Moses: Abhandlung über die Evidenz in Metaphysischen Wissenschaften, welche den von der königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin auf das Jahr 1763 ausgesetzten Preis erhalten hat. Nebst einer Abhandlung über dieselbe Materie, welche die Academie nebst der ersten für die beste gehalten hat. Berlin: Haude und Spener 1764.

Menke, Bettine: Zitierfähigkeit: Zitieren als Exzitation. In: Gutenberg / Poole (Hg.): Zitier-Fähigkeit, S. 153–171.

Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst. Berlin: Suhrkamp 2013 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2044).

– Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie. Berlin: Suhrkamp 2017 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2225).

Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Menzel, Nicola: „Diktiert mir […] und jedem, der mitmacht". Peter Kurzecks Textdiktat im Frankfurter Literaturhaus. In: Assmann / Menzel (Hg.): Textgerede, S. 303–319.

Merck, Johann Heinrich: Briefwechsel. Hg. von Ulrike Leuschner in Verbindung mit Julia Bohnengel, Yvonne Hoffmann und Amélie Krebs. Bd. 1. Göttingen: Wallstein 2007.

Mergenthaler, May: Zwischen Eros und Mitteilung. Die Frühromantik im Symposion der *Athenaeums*-Fragmente. Paderborn u. a.: Schöningh 2012(= Schlegel-Studien, Bd. 6).

Merton, Robert K.: The Role-Set. Problems in Sociological Theory. In: The British Journal of Sociology 8 (1957), H. 2, S. 106–120.

Messerli, Alfred: Lesen und Schreiben 1700 bis 1900. Untersuchung zur Durchsetzung der Literalität in der Schweiz. Tübingen: Niemeyer 2002 (= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 229).

– Leser, Leserschichten und -gruppen, Lesestoffe in der Neuzeit (1450–1850): Konsum, Rezeptionsgeschichte, Materialität. In: Rautenberg (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland I, S. 443–502.

Messlin, Dorit: Antike und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenskunst. Berlin: de Gruyter 2011.

Meyer, Johann Heinrich: Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst. In: Die Horen eine Monatsschrift. Hg. von Friedrich Schiller. 2. Stück des 1. Bandes. Tübingen 1795, S. 29–50.

– Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste. Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages des Verfassers abgedruckt aus den Propyläen von Goethe und mit Vorwort und Anmerkungen begleitet von Christian Schuchardt. Weimar: Böhlau 1860.

Meyer-Kalkus, Reinhart: Schreit Laokoon? Zur Diskussion Pathetisch-Erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert. In: Raulet (Hg.): Von der Rhetorik zur Ästhetik, S. 67–110.

Meyer-Krentler, Eckhardt: Der Bürger als Freund. Ein sozialethisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur. München: Fink 1984.

Michaelis, Johann David: Einleitung in die göttlichen Schriften des Alten Bundes. Des ersten Theils der die Einleitung in die einzelnen Bücher enthält erster Abschnitt. Hamburg: Bohn 1787.

Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950. Göttingen: Wallstein 2015.

Minnis, Alastair J.: Medieval Theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages. London: Scolar Press 1984.

Minor, Jacob: Friedrich Schlegel. Teil 3. In: Die Grenzboten 42 (1883), S. 340–348.

Mix, York-Gothart: Die deutschen Musen-Almanache des 18. Jahrhunderts. München: Beck 1987.

Moenkemeyer, Heinz: François Hemsterhuis. Admirers, Critics, Scholars. In: Deutsche

Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51/3 (1977), S. 502–524.

Montaigne, Michel de: Au Lecteur. In: Michel de Montaigne: Les Essais de Michel Seigneur de Montaigne. Nouvelle Edition [...]. Par Pierre Coste. Tome I. London: Tonson & Watts 1724.

Morgenroth, Claas: Kollaboratives Arbeiten und kollektives Schreiben. In: Undercurrents – Forum für linke Literaturwissenschaft (2016), H. 7, S. 2 <http://undercurrentsforum.com/index.php/undercurrents/article/view/50/43> (zuletzt abgerufen am 4.8.2019).

Moritz, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des *in sich selbst Vollendeten*. An Herrn Moses Mendelssohn. In: Berlinische Monatsschrift 1785, Drittes Stück, S. 225–236.

– Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig: Schul-Buchhandlung 1788.

– Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke. N. F., Bd. 7).

– Anthusa oder Roms Altertümer. Hg. von Yvonne Pauly. Tübingen: Niemeyer 2005 (= ders.: Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe, Bd. 4/1).

[Moser, Friedrich Carl]: Betrachtungen über die Aufrichtigkeit nach den Würkungen der Natur und Gnade. Frankfurt, Leipzig: Raspe 1753.

Moser, Christian: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne. Tübingen: Niemeyer 2006 (= Communicatio, Bd. 36).

Mukařovský, Jan: Die Persönlichkeit in der Kunst [1944/1966]. In: Jannidis (Hg.) Texte zur Theorie, S. 7–33.

Mülder-Bach, Inka: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz „Über Laokoon". In: Baxmann / Franz / Schäffner (Hg.): Das Laokoon-Paradigma, S. 465–479.

Mülke, Markus: Der Autor und sein Text. Die Verfälschung des Originals im Urteil antiker Autoren. Berlin: de Gruyter 2008 (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, Bd. 93).

Mullan, John: Anonymity. A Secret History of English Literature. London: Princeton University Press 2008.

Müller, Dominik: Erzählte Systematik. ‚Der Sammler und die Seinigen' vor dem Hintergrund von Goethes Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller und Johann Heinrich Meyer. In: Naumann / Wyder (Hg.): „Ein Unendliches in Bewegung", S. 51–68.

Müller, Ernst: Organ, Organismus, Organisation bei Friedrich Schleiermacher. In: Toepfer / Michelini (Hg.): Organismus, S. 133–150.

Müller, Gerhard: Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena. Heidelberg: Winter 2006 (= Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen, Bd. 6).

Müller, Jan-Dirk: Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters. In: Ingold / Wunderlich (Hg.): Der Autor im Dialog, S. 17–31.

Müller, Lothar: [Art.] Der Sammler und die Seinigen. In: Beyer / Osterkamp (Hg.): Goethe-Handbuch: Kunst, S. 357–368.

Müller-Tamm, Jutta: Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie. In: Gess/Janßen: Wissens-Ordnungen, S. 100–120.
Müller-Tamm, Jutta / Caroline Schubert / Klaus Ulrich Werner (Hg.): Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift. Paderborn: Fink 2018 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 23).
Münker, Stefan / Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
Nadler, Josef: Franz Grillparzer. Vaduz: Liechtenstein Verlag 1948.
Naffine, Ngaire / Rosemary Owens / John Williams (Hg.): Intention in Law and Philosophy. Burlington: Ashgate 2001.
Nancy, Jean-Luc: Corpus. Aus dem Franz. von Nils Hodyas und Timo Obergöker. Berlin: diaphanes 2003.
Nantke, Julia: Multiple Autorschaft als digitales Paradigma und dessen Auswirkungen auf den Werkbegriff. In: Efimova (Hg.): Autor und Werk <https://www.textpraxis.net/julia-nantke-multiple-autorschaft> (zuletzt abgerufen am 12.9.2019).
Naumann, Barbara / Magrit Wyder (Hg.): „Ein Unendliches in Bewegung". Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Bielefeld: aisthesis 2012.
Naumann, Francis M.: Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction. New York: Abrams 1999.
Neef, Sonja: Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Berlin: Kadmos 2008.
Nehamas, Alexander: Writer, Text, Work, Author. In: Cascardi (Hg.): Literature, S. 265–291.
Neumann, Birgit (Hg.): Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 2015 (= Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa, Bd. 19).
Neumann, Gerhard: Ein fast unendliches Spiel... In: Bosse / Renner (Hg.): Literaturwissenschaft, S. 7–16.
Neumann, Gerhard / Sigrid Weigel (Hg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Fink 2000.
Neumann, Maik: Der Autor als Schreibender. Roland Barthes' Konzept einer ‚freundschaftlichen Wiederkehr des Autors'. In: Schaffrick / Willand (Hg.): Theorien und Praktiken, S. 263–286.
Neymeyr, Barbara: Laokoon als Prototyp stoischer Schmerzbewältigung? Winckelmanns Deutung im Kontext ästhetischer Kontroversen. In: Neymeyr / Schmidt / Zimmermann (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, S. 343–364.
Neymeyr, Barbara / Jochen Schmidt / Bernhard Zimmermann (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter 2008.
[Nicolai, Friedrich:] Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch. Berlin: [Nicolai] 1775.
Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur ‚fonction classificatoire' Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 521–539.
Nisbet, Hugh Barr: Herder and the Philosophy and History of Science. Herder and Scientific Thought. Cambridge: Modern Humanities *Research* Association 1970 (= Modern Humanities *Research* Association. Dissertation Series, Bd. 3).

North, Marcy: Ignoto in the Age of Print: The Manipulation of Anonymity in Early Modern England. In: Studies in Philology 91/4 (1994), S. 390–416.
Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart: Metzler 1985.
Novalis: Novalis Schriften. Hg. von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel. Erster Theil. 4. vermehrte Auflage. Berlin: Reimer 1826.
– Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Historisch-kritische Ausgabe in 4 Bdn., einem Materialienbd. und einem Ergänzungsbd. in 4 Teilbdn. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer 1960 ff.
Nowak, Kurt: Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.
Nutt-Kofoth, Rüdiger: Der ‚echte' Text und sein Autor. Ansätze zu einem funktionalen Authentizitätsbegriff vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte von ‚Autorisation' und ‚Authentizität' in der neugermanistischen Editionsphilologie. In: Bein / Nutt-Kofoth / Plachta (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität, S. 51–63.
Oberdorfer, Bernd: Geselligkeit und Realisierung von Sittlichkeit. Die Theorieentwicklung Friedrich Schleiermachers bis 1799. Berlin, New York: de Gruyter 1995 (= Theologische Bibliothek Töpelmann, Bd. 69).
Oellers, Norbert: Zur Geschichte des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe. In: Goethe / Schiller: Der Briefwechsel II, S. 186–194.
Oelmüller, Willi (Hg.): Das Kunstwerk. Paderborn u. a.: Schöningh 1983 (= Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 3 / Uni-Taschenbücher, Bd. 1276).
Oesterle, Günter: Das Faszinosum der Arabeske um 1800. In: Hinderer (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik, S. 51–70.
Oesterreicher, Wulf: Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit. In: Schaefer (Hg.): Schriftlichkeit, S. 267–292.
Ohage, August: Lichtenberg als Beiträger zu Lavaters „Physiognomischen Fragmenten". In: Lichtenberg-Jahrbuch 1990, S. 28–51.
– Über „Raserei für Physiognomik in Niedersachsen" im Jahre 1777. Zur frühen Rezeption von Lavaters „Physiognomischen Fragmenten". In: Pestalozzi / Weigelt (Hg.): Das Antlitz Gottes, S. 233–242.
Oken, Lorenz: Die Zeugung. Bamberg, Würzburg: Goebhardt 1805.
Olson, Mancur: die Logik des kollektiven Handelns. Kollektivgüter und die Theorie der Gruppen. 3., durchgesehene Auflage. Tübingen: Mohr 1992 (= Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften, Bd. 10).
Opitz, Martin: Martini Opitii Buch von der Deutschen Poeterey. Jn welchem alle jhre eigenſchafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet/ vnd mit exempeln außgeführet wird. Breßlaw: Müller 1624.
Ortlieb, Cornelia: Zwischen Kopf und Papier. Phantasmen des Schreibens ohne Hände von Coleridge bis Bernhard. In: Sprache und Literatur 43/2 (2012), S. 22–37.
– Notieren, Billettieren, Übereignen. Goethes Dichten im Kopieren, Marienbad 1823. In: Paulus / Hübener / Winter (Hg.): Duplikat, Abschrift & Kopie, S. 131–154.
Osinski, Jutta: Homer-Bilder im 19. Jahrhundert. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 202–219.

– Shakespeare als Sophokles' Bruder? Über Herders Shakespeare-Rezeption. In: Paulin (Hg.): Shakespeare im 18. Jahrhundert, S. 167–180.
Osterkamp, Ernst: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart: Metzler 1991 (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 70).
– Laokoon in Präromantik und Romantik. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2003, S. 1–28.
– „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit". Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst, S. 310–322.
– Einführung. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 177–180.
– Einsamkeit. Goethe, die Kunst und die Wissenschaft im Jahrzehnt nach Schillers Tod. Eine werkbiographische Skizze. In: Ehrlich / Schmidt (Hg.): Ereignis Weimar-Jena, S. 101–115.
– Nachwort. In: Goethe: Über Laokoon (1798), S. 1–34.
Ostermann, Eberhard: Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik. München: Fink 2002 (=Figuren, Bd. 10).
– Das Interessante als Element ästhetischer Authentizität. In: Berg / Hügel / Kurzenberger (Hg.): Authentizität, S. 197–215.
Ott, Michael: „Setz dich. Schreib." Diktier-Szenen bei Schiller und Kleist. In: Lubkoll / Öhlschläger (Hg.): Schreibszenen, S. 191–213.
Otto, Isabell: Kollektiv-Visionen. Zu den Möglichkeiten der kollektiven Intelligenz. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2012), Schwerpunkt: Kollektiv. Hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert, S. 185–200.
P – Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Goethe. Tübingen: Cotta 1798–1800.
Pabst, Sabine: Unbeobachtete Kommunikation. Das Konzept von Anonymität im Mediendiskurs seit der Aufklärung. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018.
Pabst, Stephan (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin, Boston: de Gruyter 2011 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 126).
– Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss. In: Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft, S. 1–34.
– Hoffmann macht sich einen Namen. Eine Geschichte der Titelblätter E. T. A. Hoffmanns. In: Jürgensen / Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken, S. 175–198.
Pagano, Francesco Mario: De saggi politici del civile corso delle nazioni o sia de' principi, progressi, e decadenza delle societá. Vol. 2. Napoli: Flauto 1785.
– Pagano's Versuche über den bürgerlichen Lauf der Nationen, oder über den Ursprung, Fortgang und Verfall der bürgerlichen Gesellschaften. Aus dem Italienischen übersetzt von D. Johann Gottfried Müller. Zweiter Theil. Halle, Leipzig: Ruff 1801.
Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie [1924]. 2., verbesserte Auflage. Berlin: Hessling 1960 (= Studien der Bibliothek Warburg).
Pape, Helmut: Klopstock. Die „Sprache des Herzens" neu entdeckt. Die Befreiung des Lesers aus seiner emotionalen Unmündigkeit. Idee und Wirklichkeit dichterischer Existenz um 1750. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1998.
– Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen. In: Krämer / Kogge / Grube (Hg.): Spur, S. 37–54.

Parker, Hershel: Flawed Texts and Verbal Icons. Literary Authority in American Fiction. Evanston: Northwestern University Press 1984.

Paulin, Roger (Hg.): Shakespeare im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2007.

Paulus, Jörg / Andrea Hübener / Fabian Winter (Hg.): Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung. Wien u. a.: Böhlau 2020.

Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen. Hg. und übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Pestalozzi, Karl / Horst Weigelt (Hg.): Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater. Hg. von Karl Pestalozzi und Horst Weigelt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 (= Arbeiten zur Geschichte des Pietismus, Bd. 31).

Peter, Emanuel: Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1999 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 153).

Petersdorff, Dirk von / Ulrich Breuer (Hg.): Sonderheft: „Das Jenaer Romantikertreffen im November 1799. Ein romantischer Streitfall" (= Athenäum 25 (2015)).

Pethes, Nicolas: Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin. Tübingen: Niemeyer 1999 (= Communicatio, Bd. 21).

– Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 2007.

Pettit, Philip: Collective Intentions. In: Naffine / Owens / Williams (Hg.): Intention in Law and Philosophy, S. 241–254.

Petrucci, Armando: Schrift als Erfindung – Schrift als Ausdruck. In: Huber / Müller (Hg.): Raum und Verfahren, S. 157–167.

Pfeiffer, Helmut: Erzählte und entzogene Individualität. Rousseau zwischen *Confessions* und *Rêveries*. In: Elm (Hg.): Wissenschaftliches Erzählen, S. 143–174.

Pfeiffer, K. Ludwig: Schreibsituationen. In: Städtke / Kray (Hg.): Spielräume des auktorialen Diskurses, S. 195–218.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich / Pfister (Hg.): Intertextualität, S. 1–30.

Pfotenhauer, Helmut: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59).

– Würdige Anmut. Schillers ästhetische Verlegenheiten und philosophische Emphasen im Kontext bildender Kunst. In: Pfotenhauer: Um 1800, S. 157–178.

– Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte. In: Böhm / Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, S. 313–340.

– Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie. In: Flemming / Schütze (Hg.): Ars naturam adiuvans, S. 583–597.

Pfotenhauer, Helmut / Markus Bernauer / Norbert Miller, unter Mitarbeit von Thomas Franke (Hg.): Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 2: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 1995 (= Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 127).

Pfotenhauer, Helmut / Peter Sprengel unter Mitarbeit von Sabine Schneider und Harald Tausch (Hg.): Klassik und Klassizismus. Frankfurt am Main: Klassiker-Verlag 1995.

Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. 2. Auflage. München: Beck 2000 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

Pimpinella, Pietro: Veritas aesthetica. Erkenntnis des Individuellen und mögliche Welten. In: Aufklärung 20 (2008), Themenheft: Alexander Gottlieb Baumgarten – Sinnliche Erkenntnis in der Philosophie des Rationalismus. Hg. von Alexander Aichele und Dagmar Mirbach, S. 37–60.

Pinto, Louis / Franz Schultheis (Hg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1997 (=Édition discours. Bd. 4).

Plachta, Bodo (Hg.): Literarische Zusammenarbeit. Tübingen: Niemeyer 2001.

Plachta, Bodo / Winfried Woesler (Hg.): Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8.–11. März 2000. Tübingen: Niemeyer 2002 (= Beihefte zu editio, Bd. 18).

Platner, Ernst: D. Ernst Platners Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil. Leipzig: Dyck 1772.

Plener, Peter/Niels Werber/Burkhardt Wolf (Hg.): Das Formular. Stuttgart 2022 (=AdminiStudies. Formen und Medien der Verwaltung, Bd. 1).

Plumpe, Gerhard: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Polaschegg, Andrea: Diskussionsbericht. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 310–323.

Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München u. a.: Schöningh 1966.

Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier. Wien u. a.: Molden 1972.

Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Schmidt 2000 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 164).

Pornschlegel, Clemens: Unsichtbare Nationalliteratur. Zu Goethes Polemik ‚Literarischer Sansculottismus' (2004). In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/pornschlegel_nationalliteratur.pdf> (zuletzt abgerufen am 12.9.2019).

Pott, Sandra: Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Berlin, New York: de Gruyter 2004.

Preyer, Gerhard: Rolle, Status, Erwartungen und soziale Gruppe. Mitgliedschaftstheoretische Reinterpretation. Wiesbaden: Springer 2012.

Protokolle der deutschen Bundesversammlung vom Jahre 1836. Frankfurt am Main: Bundes-Präsidial-Druckerei 1836.

Protokolle der deutschen Bundesversammlung vom Jahre 1837. Frankfurt am Main: Bundes-Präsidial-Druckerei 1837.

Pütter, Johann Stephan: Der Büchernachdruck nach ächten Grundsätzen des Rechts geprüft. Göttingen: Vandenhoeck 1774.

RA – Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform. Hg. von Karl-Heinz Hahn, ab Bd. 6 bearb. von Manfred Koltes. Weimar 1980 ff.

[Raabe, Wilhelm:] Die Chroniken der Sperlingsgasse. Herausgegeben von Jakob Corvinus. Berlin: Stage 1857.

– Ein Frühling. Von Jakob Corvinus, Verfasser der „Chronik der Sperlingsgase." Braunschweig: Vieweg und Sohn 1857.
– Nach dem grossen Kriege. Eine Geschichte in zwölf Briefen. Von Wilhelm Raabe (Jakob Corvinus.) Berlin: Schotte & Comp. 1861.
Rahn, Thomas / Hole Rößler (Hg.): Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jörg Jochen Berns. Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 157).
Rakoczy, Hannes / Michael Tomasello: Kollektive Intentionalität und kulturelle Entwicklung. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 56 (2008), H. 3, S. 401–410.
Ramtke, Nora: Anonymität – Onymität. Autorname und Autorschaft in Wilhelm Meisters ‚doppelten Wanderjahren'. Heidelberg: Winter 2016 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 357).
Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Aus dem Franz. von Richard Steurer. Wien: Passagen-Verlag 2009 (= Passagen Forum).
Rasch, Wolfdietrich: Goethes „Torquato Tasso". Die Tragödie des Dichters. Stuttgart: Metzler 1954.
Raulet, Gérard (Hg.): Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert. Rennes: Philia 1995.
Raulff, Ulrich: Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text. In: Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.): Denkbilder, S. 41–50.
Rautenberg, Ursula (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter 2010.
Réal de Curban, Gaspard de: Die Staatskunst; Oder: vollständige und gründliche Anleitung zur Bildung kluger Regenten, geschickter Staatsmänner und rechtschaffener Bürger. Fünfter Theil. Von dem Völkerrecht, welcher von Gesandtschaften, dem Krieg, Tractaten, Titeln, Vorzügen, Ansprüchen und gegenseitigen Gerechtsamen derer Souveränen handelt. Aus dem Französischen des Herrn von Real. Frankfurt am Main, Leipzig: Göbhardt 1766.
Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp 2012 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1995).
– Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Kalthoff / Hirschauer / Lindemann (Hg.): Theoretische Empirie, S. 188–209.
Reed, Terence James: Ecclesia militans: Weimarer Klassik als Opposition. In: Barner / Lämmert / Oellers (Hg.): Unser Commercium, S. 37–53.
Regener, Susanne: Physiognomie des Todes. Über Totenabbildungen. In: Dracklé (Hg.): Bilder vom Tod, S. 49–65.
– Tod und Maske. In: Benkel (Hg.): Die Zukunft des Todes, S. 237–260.
Reh, Sabine / Denise Wilde: Die historische Erforschung der Praktiken des Lesen- und Schreibenlernens. Eine Einleitung. In: Reh / Wilde (Hg.): Die Materialität des Schreiben- und Lesenlernens, S. 7–21.
Reh, Sabine / Denise Wilde (Hg.): Die Materialität des Schreiben- und Lesenlernens. Zur Geschichte schulischer Unterweisungspraktiken seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2006.
Rehberg, Karl-Siegbert unter Mitarbeit von Andreas Pischel und Thomas Platz (Hg.): Differenz und Integration. Die Zukunft moderner Gesellschaften Verhandlungen des

28. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie im Oktober 1996 in Dresden. Bd. 2. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.
Rehm, Walther: Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hg. von Reinhardt Habel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969.
– Der Dichter und die neue Einsamkeit. In: Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit, S. 7–33.
Reiling, Jesko: Volkspoesie versus Kunstpoesie. Wirkungsgeschichte einer Denkfigur im literarischen 19. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2019 (= Beihefte zum Euphorion, Bd. 107).
Reimarus, Johann Albert Heinrich: Der Bücherverlag in Betrachtung der Schriftsteller, der Buchhändler und des Publikums abermals erwogen. In: Deutsches Magazin 1791, Bd. 1, April, S. 383–414.
Reinach, Adolf: Sämtliche Werke. Textkritische Ausgabe in 2 Bänden. Hg. von Karl Schuhmann und Barry Smith. Bd. 1: Die Werke. München, Wien: Philosophia 1989.
Reinhard, Nadja: Paratextuelle Politik und Praxis – Einleitung. In: Gerstenbräun-Krug / Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis, S. 9–36.
Reinhard, Philipp Christian: Versuch einer Theorie des Gesellschaftlichen Menschen. Leipzig, Gera: Heinsius 1797.
Reinhold, Carl Leonhard: Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens. Prag, Jena: Widtmann und Mauke 1789.
Rengakos, Antonios / Bernhard Zimmermann (Hg.): Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011.
Renneke, Petra: Das große Lalula. Friedrich Schlegels Konzept einer progressiven Universalpoesie. In: Athenäum 20 (2010), 211-228.
Rese, Friederike: Republikanismus, Geselligkeit und Bildung. Zu Friedrich Schlegels „Versuch über den Begriff des Republikanismus". In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 7 (1997), S. 37–71.
Reulecke, Anne-Kathrin: Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. In: Reulecke (Hg.): Fälschungen, S. 7–43.
– Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie. München: Fink 2016.
– (Hg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1781).
Reulecke, Martin: Caroline Schlegel-Schelling. Virtuosin der Freiheit. Eine kommentierte Bibliographie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 49).
Reuß, Roland: Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe In: Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe, S. 9–24.
– „Lieder[…], die nicht seyn sind". Der Briefwechsel zwischen Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Achim v. Arnim und Friedrich Carl v. Savigny aus dem Jahre 1811 und das Problem der Edition. Einführung und Faksimile-Edition mit diplomatischer Umschrift. In: Text. Kritische Beiträge 7 (2002), S. 1–227.
– Text, Entwurf, Werk. In: TEXT. Kritische Beiträge 10 (2005), S. 1–12.
– Kritische Textkritik. In: Martens (Hg.): Editorische Begrifflichkeit, S. 103–112.

Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge: eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen: Wallstein 2001.
– Gaston Bachelard und die Hände des Albert Flocon. In: Müller-Tamm / Schubert / Werner (Hg.): Schreiben als Ereignis, S. 241–254.
Richter, Isabel: Der phantasierte Tod. Bilder und Vorstellungen vom Lebensende im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main, New York: Campus 2010.
Richter, Simon Jan: The End of Laocoön: Pain and Allegory in Goethe's „Über Laokoon". In: Goethe Yearbook 6 (1992), S. 123–141.
Richter, Thomas: „so schien es geboten, [...] das ganze Stück wegzulassen". Zum Spannungsfeld der Begriffe „Text" und „Autor" am Beispiel der Goetheedition. In: Henkes / Saller (Hg.): Text und Autor, S. 153–165.
Riedel, Friedrich Just: Friderich Just Riedels Weiland K. K. Raths, sämmtliche Schriften. Fünfter Theil. Vermischte Aufsätze. Wien: Kurzbek 1787.
Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe". Würzburg: Königshausen & Neumann 1985 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 17).
– Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 6 (1994): Forschungsreferate 3, S. 93–157.
Rieger, Reinhold: Interpretation und Wissen. Zur philosophischen Begründung der Hermeneutik bei Friedrich Schleiermacher und ihrem geschichtlichen Hintergrund. Berlin, New York: de Gruyter 1988 (= Schleiermacher-Archiv, Bd. 6).
Rieger, Stefan: Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1520).
Ritz, Wilfred J.: The Authentication of the Engrossed Declaration of Independence on July 4, 1776. In: Law and History Review 4/1 (1986), S. 179–204.
Rockenberger, Annika / Per Röcken: Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion. In: Poetica 41 (2009), Nr. 3/4, S. 293–330.
Rohde, Carsten: Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben. Göttingen: Wallstein 2006.
Rohls, Jan: Schleiermachers Hermeneutik. In: Arndt / Dierken (Hg.): Friedrich Schleiermachers Hermeneutik, S. 27–56.
Rölleke, Heinz: „Wie die Dioskuren" – Art und Ergebnisse literarischen Zusammenwirkens in der Romantik. In: Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit, S. 131–140.
Rölli, Marc: Dinge im Kollektiv. Zur Differenz phänomenologischer und ANTistischer Denkansätze. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2012), Schwerpunkt: Kollektiv. Hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert, S. 135–149.
Rosenbaum, Alexander / Johannes Rößler / Harald Tausch (Hg.): Johann Heinrich Meyer. Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Göttingen: Wallstein 2013 (=Ästhetik um 1800, Bd. 9).
Rösler, Wolfgang: [Art.] Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Rengakos / Zimmermann (Hg.): Homer-Handbuch, S. 201–213.
Rößler, Hole: Das nicht mehr schöne Bildnis. Druckgraphische Porträts als Medien der

Diffamierung in der Frühen Neuzeit. In: Rahn / Rößler (Hg.): Medienphantasie und Medienreflexion, S. 79–113.
Rößler, Johannes: Die Kunst zu sehen. Johann Heinrich Meyer und Die Bildpraktiken des Klassizismus. Berlin, Boston: de Gruyter 2020 (= Ars et Scientia, Bd. 22).
Roßberg, Christian Gottlob: Systematische Anweisung zum Schön- und Geschwindschreiben und zur Prüfung deutscher Hand- und Druckschriften nach mathematischen Grundsätzen auseinander gesetzet und practisch bearbeitet. Dresden, Leipzig: Hilscher 1793.
Rothe, Wolfgang: Der politische Goethe. Dichter und Staatsdiener im deutschen Spätabsolutismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
Röttgers, Kurt: Symphilosophieren. In: Philosophisches Jahrbuch 88 (1981), S. 90–119.
Rudolph, Andre: Kontinuum der Rhapsodie: Herder – Hamann – Shaftesbury. In: Groß / Sauder (Hg.): Der frühe und der späte Herder, S. 269–284.
Ruloff, Michael Christian: Schule und Gesellschaft um 1800. Der Schulbesuch in der Helvetischen Republik. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2017.
Ryan, Lawrence: Die Tragödie des Dichters in Goethes ‚Torquato Tasso'. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 9 (1965), S. 283–322.
Sabry, Randa: Quand le texte parle de son paratexte. In: Poétique 69 (1987), S. 83–99.
Saße, Günter: Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Berlin, New York: de Gruyter 2010 (= Linguae & Litterae, Bd. 1).
Savigny, Friedrich Carl von: System des heutigen römischen Rechts. Bd. 3. Berlin: Veit und Comp. 1840.
Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Hermes 83 (1955), S. 129–171.
Schaefer, Ursula (Hg.): Schriftlichkeit im frühen Mittelalter. Tübingen: Narr 1993 (= Script Oralia, Bd. 53).
Schäfer, Alfred / Christiane Thompson (Hg.): Gemeinschaft. Paderborn: Schöningh 2019.
Schäfer, Martin Jörg: Bereinigte Arbeit. Eine Vorgeschichte der Autonomieästhetik bei John Locke. In: Ghanbari / Hahn (Hg.): Reinigungsarbeit, S. 15–21.
Schaffrick, Matthias: Ambiguität der Autor-Werk-Herrschaft (Bosse, Luhmann, Jean Paul). In: Efimova (Hg.): Autor und Werk <https://www.textpraxis.net/matthias-schaffrick-autor-werk-herrschaft> (zuletzt abgerufen am 12.9.2019).
Schaffrick, Matthias / Marcus Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin, Boston: de Gruyter 2014 (= Spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 47).
Schaffrick, Matthias / Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung. In: Schaffrick / Willand (Hg.): Theorien und Praktiken, S. 3–148.
Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1994.
– Erfindung der Romantik. Stuttgart: Metzler 2018.
Schär, Kathrin: Erdgeschichte(n) und Entwicklungsromane. Geologisches Wissen und Subjektkonstitution in der Poetologie der frühen Moderne. Goethes Wanderjahre und Stifters Nachsommer. Bielefeld: transcript 2021.
Schärf, Christian: Belichtungszeit. Zum Verhältnis von dichterischer Imagologie und Fotografie. In: Grimm / Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, S. 45–58.
Schauer, Hendrikje: Beobachtung und Urteil. Literarische Aufklärung bei Lessing und

Wieland. Heidelberg: Winter 2019 (= Wieland im Kontext. Oßmannstedter Studien, Bd. 3).
Scheidig, Walther: Das Schloss in Weimar. 4., durchges. Auflage. Weimar: Böhlau 1962.
Scheller, Immanuel Johann Gerhard: Imm. Joh. Gerhard Schellers ausführliches und möglichst vollständiges lateinisch-deutsches Lexicon oder Wörterbuch zum Behufe der Erklärung der Alten und Übung in der lateinischen Sprache in drey Bänden. Zweyte ganz umgearbeitete und sehr vermehrte Aufl. Leipzig: Fritsch 1788.
Schiller, Charlotte: Auszüge aus Briefen von Charlotte v. Lengefeld, (dann Frau v. Schiller) an Friedrich von Stein. In: Briefe von Goethe und dessen Mutter an Friedrich Freiherrn von Stein. Nebst einigen Beilagen. Hg. von J. J. H. Ebers und August Kahlert. Leipzig: Weidmann 1846, S. 121–164.
Schiller, Friedrich: Ueber Anmuth und Würde. In: Neue Thalia herausgegeben von Schiller. 3 (1793), 2. Stück, S. 115–230.
– Die Horen eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller. In: Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung, Nr. 140, 10.12.1794, Sp. 1129–1136.
– Gedichte von Friedrich Schiller. 2 Bde. Leipzig: Crusius 1800–1803.
– Friedrichs von Schiller sämmtliche Werke. Neunten Bandes Erste Abtheilung. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1814.
– Schillers sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe von Karl Goedeke. Bd. 11. Stuttgart: Cotta 1871.
Schiller-Bibliographie. Unter Benutzung der Trömelschen Schiller-Bibliothek (1865). Hg. von Herbert Marcuse. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1925. Hildesheim: Gerstenberg 1971.
Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München: Beck 1980.
– (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 15).
– Einführung. In: MA 5, S. 613–643.
– Im Gewitter gesungen – Goethes *Prometheus*-Ode als Kontrafaktur. In: Düsing (Hg.): Traditionen der Lyrik, S. 59–71.
Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über Encyklopädie [Berlin 1803]. Kommentiert und hrsg. Frank Jolles und Edith Höltenschmidt. Paderborn u. a.: Schöningh 2006.
[Schlegel, August Wilhelm/Schlegel, Caroline]: [Sammelrezension] 1. Kleine Romane von Friedrich Schulz. Bd. 1–5. Leipzig: Göschen 1788–1790; 2. Leopoldine. Ein Seitenstück zum Moritz. Von Friedrich Schulz. T. 1–2. Leipzig: Göschen 1791; 3. Kleine Prosaische Schriften vom Verfasser des Moritz [=Friedrich Schulz]. Bd. 1–5. Weimar: Hoffmann 1788–1795; 4. Gesammelte Romane von Friedrich Schulz. T. 3. Henriette von England. Berlin: Vieweg 1794. Dasselbe auch unter d. besondern Titel: Henriette von England. Deutsch hrsg. v. Friedrich Schulz. In: Allgemeine Literatur-Zeitung 1797, Nr. 130, 25.4.1797, Sp. 217–224 und Nr. 131, 26.4.1797, Sp. 225–232.
Schlegel, Friedrich: Versuch über den Begriff des Republikanismus, veranlaßt durch die Kantische Schrift zum ewigen Frieden. In: Deutschland 1796, 3. Bd., 7. Stück, S. 10–41.
– Lucinde. Ein Roman von Friedrich Schlegel. Erster Theil. Berlin: Frölich 1799.
– Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke. Fünfter Band. Wien: Mayer und Co. 1823.

– Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hg. von Oskar Walzel. Berlin: Speyer & Peters 1890.
– Über Goethes Meister. Gespräch über Poesie. Mit einer Einleitung hrsg. von Hans Eichner. Paderborn u. a.: Schöningh 1985.
– Über das Studium der griechischen Poesie. In: KFSA I, S. 217–367.
– Vorrede. In: Schlegel: Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke V, o. S.
Schlich, Jutta: Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte. Tübingen: Niemeyer 2002 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 62).
Schlitte, Annika / Thomas Hünefeldt / Daniel Romic / Joost van Loon (Hg.): Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Bielefeld: transcript 2014.
Schmid, Hans Bernhard / David P. Schweikard (Hg.): Kollektive Intentionalität. Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1898).
Schmid, Irmtraud: [Art.] Jena. In: Goethe Handbuch. Bd. 4/1. Hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 564–568.
Schmid, Susanne: Gespräch, Geselligkeit und Einsamkeit um 1800. In: Germanisch-romanische Monatsschrift N.F. 56/1 (2006), S. 45–58.
– (Hg.): Einsamkeit und Geselligkeit um 1800. Heidelberg: Winter 2008 (= Regensburger Beiträge zur Gender-Forschung, Bd. 3).
– Einleitung: Einsamkeit und Geselligkeit um 1800. In: Schmid (Hg.): Einsamkeit und Geselligkeit, S. 7–16.
Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985.
Schmidt, Sarah: Die Kunst der Kritik: Schleiermachers Vorlesungen zur Kritik und ihre Einordnung in das philosophische System. In: Arndt / Dierken (Hg.): Friedrich Schleiermachers Hermeneutik, S. 101–117.
Schmidt, Sibylle / Sybille Krämer / Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011.
Schmidt, Sibylle / Ramon Voges: Einleitung. In: Schmidt / Krämer / Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft, S. 7–20.
Schmidt, Wolf Gerhard: ‚Homer des Nordens' und ‚Mutter der Romantik'. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. 4 Bde. Berlin, New York: de Gruyter 2003 f.
Schmidt-Haberkamp, Barbara: Die Kunst der Kritik. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Shaftesbury. München: Fink 2000 (= Monographs on Eighteenth-Century English Literature and Culture).
Schmitt, Arbogast: Schönheit: Gegenstand der Sinne oder des Denkens? Zur Theorie des Schönen im 18. Jahrhundert und bei Platon. In: Bauereisen / Pabst / Vesper (Hg.): Kunst und Wissen, S. 49–69.
Schneider, Pablo: Kollektive Verkörperung – Sinnstiftung und Kunstproduktion zu Zeiten Ludwigs XIV. In: Mader (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst, S. 189–205.
Schneider, Sabine: Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne. Die Orna-

mentdebatte um 1800 und die Autonomisierung des Ornaments. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000), S. 339–357.
– Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. In: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft 37 (2002), S. 86–128.
– Klassizismus, eine rückwärtsgewandte Moderne? Perspektiven auf die „Weimarer Klassik". In: Germanistik in der Schweiz. Online-Zeitschrift der SAGG 3 (2006), S. 17–30.
– „Ein Unendliches in Bewegung". Positionierungen der Kunst in der Kultur. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 47–65.
– Das sentimentalische Spiel mit den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Schillers ludistische Ästhetik als Reflexion auf die Bedingungen künstlerischer Produktivität am Beginn der Moderne. In: Alt / Lepper / Raulff (Hg.): Schiller, der Spieler, S. 242–261.
– Die Krise der Kunst und die Emphase der Kunsttheorie. Aporien der Autonomieästhetik bei Carl Ludwig Fernow und Friedrich Schiller. In: Knoche / Tausch (Hg.): Von Rom nach Weimar, S. 52–68.
Schneider, Steffen: Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes „Faust II". Tübingen: Niemeyer 2005 (= Hermaea N.F., Bd. 108).
Schneiders, Werner: Thomasius politicus. Einige Bemerkungen über Staatskunst und Privatpolitik in der aufklärerischen Klugheitslehre. In: Hinske (Hg.): Zentren der Aufklärung, S. 91–110.
Schnell, Rüdiger: Handschrift und Druck. Zur funktionalen Differenzierung im 15. und 16. Jahrhundert. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 32/1 (2007), S. 66–111.
Schnyder, Peter: Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk. Paderborn u. a.: Schöningh 1999.
Schödlbauer, Michael: Diktat des Ge-Stells – Vom Schreibzeug zur Schreibmaschine. In: Lemke / Schierbaum (Hg.): „In die Höhe fallen", S. 99–122.
Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei" 1817–1906. Unter Mitarbeit von Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann. Berlin: Akademie 2012.
Scholtz, Gunter: Schleiermacher im Kontext der neuzeitlichen Hermeneutik-Entwicklung. In: Arndt / Dierken (Hg.): Friedrich Schleiermachers Hermeneutik, S. 1–26.
Scholz, Leander: Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700. Tübingen: Niemeyer 2002 (= Communicatio, Bd. 30).
– Die Industria des Buchdrucks. Eine Diskursgeschichte der Vervielfältigung. In: Kümmel / Scholz / Schumacher (Hg.): Einführung in die Geschichte der Medien, S. 11–33.
Scholz, Susanne / Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin, Boston 2018 (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6).
Schöne, Albrecht: Der Briefschreiber Goethe. München: Beck 2015.
Schöning, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen „Athenäum" und „Philosophie des Lebens". Paderborn u. a.: Schöningh 2002.
Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Berlin: Hayn 1851.
Schöttker, Detlev: Die Bewunderung des Autors. Zur Theorie des literarischen Ruhms. In: Geschichte der Germanistik 31/32 (2007), S. 34–42.

Schreiber, Jens: Das Symptom des Schreibens. Roman und absolutes Buch in der Frühromantik (Novalis, Schlegel). Frankfurt am Main u. a.: Lang 1983.

[Schubart, Christian Friedrich Daniel:] Literatur. In: Deutsche Chronik, 72. St., 5.12.1774, S. 573–576.

Schulz, Eberhard Wilhelm: Die Wahrheit der Kunstwerke und das Kunsturteil. Anmerkungen zu Goethes Schrift „Der Sammler und die Seinigen". In: Eroms / Laufhütte (Hg.): Vielfalt der Perspektiven, S. 17–38.

Schulz, Manuela Helga: Metaphysische Rebellen. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Schulze, Sabine (Hg.): Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt. Stuttgart: Hatje 1994.

Schümmer, Volker: Georg Christoph Lichtenbergs Konzept aufgeklärter Kultur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 298).

Schüttpelz, Erhard: Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur. Berlin: Schmidt 1996 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 136).

– Versprechen, Verträge und Vertretung. Soziale Akte bei Adolf Reinbach und J. L. Austin. In: Ghanbari u.a. (Hg.): Kollaboration, S. 183-200.

Schwarzbauer, Franz: Die Xenien. Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik. Stuttgart, Weimar: Metzler 1992 (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 72).

Schwering, Markus: Romantische Theorie der Gesellschaft. In: Schanze (Hg.): Romantik-Handbuch, S. 508–540.

Searle, John R.: Proper Names. In: Mind 67 (1958), No. 266, S. 166–173.

– Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge: Cambridge University Press 1969.

– Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press 1979.

– Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie. Übersetzt von Andreas Kemmerling. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 349).

Sedlarz, Claudia (Hg.): Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner. Hannover: Wehrhahn 2004 (= Berliner Klassik, Bd. 1), S. 69-103.

Sengle, Friedrich: Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.

– Die ‚Xenien' Goethes und Schillers als Dokument eines Generationenkampfes. In: Barner / Lämmert / Oellers (Hg.): Unser Commercium, S. 55–77.

Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

– Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

[Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury:] A Letter Concerning Enthusiasm, to My Lord *****. London: Morphew 1708.

– Soliloquy: or, Advice to an Author. London: Morphew 1710.

Siegert, Bernhard: Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post. 1751–1913. Berlin: Brinkmann & Bosse 1993.

https://doi.org/10.7767/9783205216193

– Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real. Übers. von Geoffrey Winthrop-Young. New York: Fordham University Press 2015 (= Meaning Systems).
– Introduction: Cultural Techniques, or, The End of the Intellectual Postwar in German Media Theory. In: Siegert: Cultural Techniques, S. 1–18.
Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig: Duncker & Humblot 1908.
– Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: Simmel, Georg: Gesamtausgabe. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989ff., Bd. 7, S. 101–108.
Simon, Ralf: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München: Fink 2013.
– *Petites perceptions* und ästhetische Form. In: Li / Meier (Hg.): Leibniz in Philosophie und Literatur, S. 203–229.
Simons, Sascha: „Ich bin Neda". Zur Authentizität ästhetischer Brüche und ihrer sozialen Resonanz im Web 2.0. In: Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen, S. 291–319.
Sina, Kai: Kunst – Religion – Kunstreligion. Ein Forschungsüberblick. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 21/2 (2011), S. 337–344.
Sina, Kai / Carlos Spoerhase (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000. Göttingen: Wallstein 2017.
SKGA – Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Hans-Joachim Birkner, Gerhard Ebeling u. a. Berlin, New York: de Gruyter 1980 ff.
SNA – Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Liselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. 43 Bde. Weimar: Böhlau 1943 ff.
Soccio, Anna Enrichetta. The Rebirth of the Author: the Construction and Circulation of Authorship in English Culture. Introduction to a Special Topic Section of Authorship. In: Authorship 1/2 (2012), <http://www.authorship.ugent.be> (zuletzt abgerufen am 12.9.2019).
Sonnenfels, Joseph von: Ueber den Nachdruck fremder Bücher. In: Journal von und für Deutschland 1785, zweytes Stück, S. 115–119.
– Sonnenfels gesammelte Schriften. Bd. 9, Wien: von Baumeister 1786.
– Ueber die Einsamkeit. In: Sonnenfels: Schriften, S. 161–176.
Soussloff, Catherine M.: The Aura of Power and Mystery that Surrounds the Artist. In: Jannidis / Lauer / Martinez / Winko (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 481–493.
Span, Martin: Joh. Christoph Adelungs orthographisches und etymologisches Taschenwörterbuch der Deutschen Sprache zum Gebrauche für Jedermann, und insbesondere für Studierende, Beamte, Geschäfts- und Handelsleute, um vieles vermehret und durchaus berichtiget von Martin Span. Wien, Triest: Geistinger 1819.
Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin, New York: de Gruyter 2007 (= Historia Hermeneutica. Series Studia, Bd. 5).
– Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktion. In: Scientia Poetica 11 (2007), S. 276–344.
– Die spätromantische Lese-Szene: Das Leihbibliotheksbuch als ‚Technologie' der Ano-

nymisierung in E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83/4 (2009), S. 577–596.
– „Manuscript für Freunde“. Die materielle Textualität literarischer Netzwerke, 1760–1830 (Gleim, Klopstock, Lavater, Fichte, Reinhold, Goethe). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88/2 (2014), S. 172–205.
– Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830. Göttingen: Wallstein 2018.
– Der Plan. Über die literarische Form komplexer Systeme um 1800. In: Koschorke (Hg.): Komplexität und Einfachheit, S. 181–202.
Spoerhase, Carlos / Erika Thomalla: Werke in Netzwerken: Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 139 (2020), S. 145–163.
Sprengel, Peter: Johann Heinrich Meyer: „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“. In: Pfotenhauer / Sprengel (Hg.): Klassik und Klassizismus, S. 626–649.
Städtke, Klaus / Ralph Kray, unter Mitarbeit von Ingo Berensmeyer (Hg.): Spielräume des auktorialen Diskurses. Berlin: Akademie 2013 (= LiteraturForschung).
Stäheli, Urs: Infrastrukturen des Kollektiven: alte Medien – neue Kollektive? In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2012), Schwerpunkt: Kollektiv. Hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert, S. 99–116.
Stanitzek, Georg: Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums um 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1989 (=Hermaea, Bd. 60).
– Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland I, S. 157–200.
– Genie: Karriere/ Lebenslauf. Zur Zeitsemantik des 18. Jahrhunderts und zu J.M.R. Lenz. In: Fohrmann (Hg.): Lebensläufe um 1800, S. 241–255.
– Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Kreimeier / Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, S. 3-19.
Starnes, Thomas C.: Der Teutsche Merkur. Ein Repertorium. Sigmaringen: Thorbecke 1994.
Starobinski, Jean: Gute Gaben, schlimme Gaben. Die Ambivalenz sozialer Gesten. Frankfurt am Main: Fischer 1994.
Steinecke, Hartmut / Fritz Wahrenburg (Hg.): Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1999.
Steiner, Felix: Dargestellte Autorschaft. Autorkonzept und Autorsubjekt in wissenschaftlichen Texten. Tübingen: Niemeyer 2009 (= Germanistische Linguistik, Bd. 282).
Stellmacher, Wolfgang: Goethes „Puppenspiel“. Vom Sinn und Gewinn der zyklischen Komposition. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001.
Stierle, Karlheinz: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München: Fink 1975 (= Uni-Taschenbücher, Bd. 423).
– Diderots Begriff des „Interessanten“. In: Archiv für Begriffsgeschichte XXIII (1979), S. 55-76.
Stifter, Adalbert: Vorrede. In: Stifter, Adalbert: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler, Wolfgang Frühwald und Hartmut Laufhütte. Bd. 2.2: Bunte Steine. Buchfassungen. Stuttgart: Kohlhammer 1982, S. 9–16.
Stillinger, Jack: Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius. New York, Oxford: Oxford University Press 1991.

Stingelin, Martin in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum". Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 1).
– „Schreiben". Einleitung. In: Stingelin (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum", S. 7–21.
– Schreibwerkzeuge. In: Binczek / Dembeck / Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur, S. 99–119.
Stockinger, Claudia: Paradigma Goethe? Die Lyrik des 19. Jahrhunderts und Goethe. In: Martus / Scherer / Stockinger (Hg.): Lyrik, S. 93–125.
Stöckmann, Ingo: Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas. Tübingen: Niemeyer 2001 (= Communicatio, Bd. 28).
Stoddard, Roger E.: Morphology and the Book from an American Perspective. In: Printing History 9 (1987), S. 2–14.
Stone, Marjorie / Judith Thompson (Hg.): Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship. Madison: University of Wisconsin Press 2006.
Stone, Marjorie / Judith Thompson: Contexts and Heterotexts. A Theoretical an Historical Introduction. In: Stone / Thompson (Hg.): Literary Couplings, S. 3–36.
Strack, Friedrich / Martina Eicheldinger (Hg.): Fragmente der Frühromantik. 2 Bde. Berlin, Boston: de Gruyter 2011.
Strätling, Susanne / Georg Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006.
Strätling, Susanne: „Dieses Buch haben zwei gemacht". Zur Praxis des Schreibens in Bündnissen. In: Müller-Tamm / Schubert / Werner (Hg.): Schreiben als Ereignis, S. 277–303.
Strauss, Johann: Heimath-Klänge. Walzer für das Piano-Forte von Johann Strauss. 84tes Werk. Eigenthum der Verleger. Wien: Haslinger / Berlin: Trautwein [1835].
Strawson, Peter Frederick: On Referring. In: Mind, New Series 59 (1950), No. 235, S. 320–344.
– Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics. London: Methuen 1959.
Struzek-Krähenbühl, Franziska: Oszillation und Kristallisation. Theorie der Sprache bei Novalis. Paderborn u. a.: Schöningh 2009.
Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster Theil. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1771.
Susman, Margarete: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart: Strecker & Schröder 1910 (= Kunst und Kultur, Band 9).
Szondi, Peter: Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: Frühe Aufsätze, hrsg. von Jean Bollack. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
– Schleiermachers Hermeneutik heute. In: Schriften II, S. 106–130.
Tambiah, Stanley J.: Eine performative Theorie des Rituals. In: Wirth (Hg.): Performanz, S. 210–242.
Tams, Nicola: Gespensterbriefe. Freundschaft zwischen Nähe, Distanz und Abwesenheit am Gegenstand einiger Briefe Derridas. In: Edinger / Müller / Leyton (Hg.): Nahbeziehungen, S. 179–196.

Tausch, Harald: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen: Niemeyer 2000 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 156).
– Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik. In: Sedlarz (Hg.): Aloys Hirt, S. 69-103.
Theisen, Barbara: Januar 1800. Friedrich Schlegel vollendet *Das Gespräch über die Poesie*. In: Wellbery u. a. (Hg.): Eine neue Geschichte, S. 615–621.
Theisohn, Philipp: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart: Kröner 2009 (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 351).
Thomalla, Erika: Der Autor als Fragment. Romantische Herausgeberschaft (Hardenberg, Schlegel, Tieck). In: Ehrmann / Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben, S. 95–119.
Thouret, Georg: Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin. Verfasst und erläutert von Georg Thouret. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895.
Thums, Barbara: Moralische Selbstbearbeitung und Hermeneutik des Lebensstils. Zur Diätetik in Anthropologie und Literatur um 1800. In: Bergengruen / Borgards / Lehmann (Hg.): Die Grenzen des Menschen, S. 97–111.
Thüring, Hubert: Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750–1938. München: Fink 2012.
Thüring, Hubert / Corinna Jäger-Trees / Michael Schläfli (Hg.): Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. München: Fink 2009 (= Genealogie des Schreibens, Bd. 11).
Tietenberg, Annette: Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst und im Autorendesign. In: Daur (Hg.): Authentizität und Wiederholung, S. 19–34.
Tietz, Johann Daniel: Michaels Herrn von Montagne Versuche, nebst des Verfassers Leben, nach der neuesten Ausgabe des Herrn Peter Coste ins Deutsche übersetzt. Erster Theil. Leipzig: Lankisch 1753.
Tillmann, Thomas: Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe. Berlin: de Gruyter 2006 (= Historia Hermeneutica. Series Studia, Bd. 2).
Till, Dietmar: Rhetorik der Aufklärung – Aufklärung der Rhetorik. In: Achermann (Hg.): Johann Christoph Gottsched (1700–1766), S. 241–250.
Todorov, Tzvetan: Symboltheorien. Aus dem Französischen von Beat Gyger. Tübingen: Niemeyer 1995 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 54).
Toepfer, Georg / Francesca Michelini (Hg.): Organismus. Die Erklärung der Lebendigkeit. Freiburg, München: Karl Alber 2016 (= Lebenswissenschaften im Dialog, Bd. 22).
Tommek, Heribert (Hg.): Europäische Regelsysteme des Klassischen. Zur Funktion der Klassik-Referenz in Literatur, Archäologie, Architektur und Kunst im 17. und 18. Jahrhundert. Regensburg: Schnell + Steiner 2020 (= Regensburger Klassikstudien, Bd. 5).
Trattner, Johann Thomas von: Der gerechtfertigte Nachdrucker, oder: Johann Thomas von Trattners erwiesene Rechtmäßigkeit seiner veranstalteten Nachdrucke. Als eine Beleuchtung der auf ihn gedruckten Leipziger Pasquille. Wien, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1774.
Traube, Ludwig: Vorlesungen und Abhandlungen. Bd. 1: Zur Paläographie und Handschriftenkunde. Hg. von Paul Lehmann. München: Beck 1909.
Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity. Cambridge: Harvard University Press [2]1973.

– Das Ende der Aufrichtigkeit. Übersetzt von Henning Ritter. Frankfurt am Main u. a.: Ullstein 1983 (= Ullstein Buch, Nr. 35179).
Twellmann, Marcus: „Ueber die Eide". Zucht und Kritik im Preußen der Aufklärung. München: Konstanz UP 2010.
– Assemblage (Collage, Montage): für einen neuen Formalismus. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 93/2 (2019), S. 239–261.
Twellmann, Marcus / Thomas Weitin: Selbstregulierung als Provokation. Eine kurze Einleitung. In: MLN 123/3 (2008), S. 439–443.
Uerlings, Herbert (Hg.): „Blüthenstaub". Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen: Niemeyer 2000 (= Schriften der internationalen Novalis-Gesellschaft, Bd. 3).
– Einleitung. In: Uerlings (Hg.): „Blüthenstaub", S. 1–6.
Ullrich, Wolfgang: Originalitätsdämmerung? Der Kult ums Neue und sein mögliches Ende. In: Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft 4 (2014), Themenheft: Plagiat, S. 97–109.
Unseld, Siegfried: Goethe und seine Verleger. Frankfurt am Main: Insel 1991.
Valentin, Jean-Marie (Hg.): Germanistik im Konflikt der Kulturen. Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Bd. 7. Bern u. a.: Lang 2008 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 83).
Valk, Thorsten: Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2012.
– Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie. Tübingen: Niemeyer 2002 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 168).
Vasari, Giorgio: Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari. Di nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate. Con i ritratti loro. Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti. Dall'anno 1550 infino al 1567. 3 Bde. Fiorenza: Giunti 1568.
Vellusig, Robert: Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert. Wien u. a.: Böhlau 2000.
Viala, Alain: Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris: Minuit 1985.
Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler 1992.
Virmond, Wolfgang: Der fiktive Autor. Schleiermachers technische Interpretation der platonischen Dialoge (1804) als Vorstufe seiner Hallenser Hermeneutik (1805). In: Archivio di Filosofia 52 (1984), S. 225–232.
– Statische und Dynamische Hermeneutik. In: Arndt / Dierken (Hg.): Friedrich Schleiermachers Hermeneutik, S. 177–181.
Vogel, Carl: Die letzte Krankheit Goethe's, beschrieben nebst einigen andern Bemerkungen über denselben. Nebst einer Nachschrift von C. W. Hufeland. In: Journal der practischen Heilkunde (1833), 2. St., Februar, S. 3–32.
Vogl, Joseph: Homogenese. Zur Naturgeschichte des Menschen bei Buffon. In: Schings (Hg.): Der ganze Mensch, S. 80–95.
Volkening, Heide: Schreien, verbissen. Zu Ethos und Pathos bei Lessing und Schiller. In: Zumbusch (Hg.): Pathos, S. 83–97.
– Am Rand der Autobiographie: Ghostwriting – Signatur – Geschlecht. Bielefeld: transcript 2006 (= Kultur- und Medientheorie).

Voßkamp, Wilhelm: Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 80–116.
– Goethes „Über Laokoon“ oder die Verzeitlichung der Wahrnehmung als Literatur. In: Fehrmann / Linz / Epping-Jäger (Hg.): Spuren, Lektüren, S. 243–257.
W.K.F. [i. e. Johann Wolfgang Goethe/Johann Heinrich Meyer]: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst. In: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Von Goethe. Zweytes Heft. Stuttgart: Cotta 1817, S. 5–62.
WA – Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. in 143. Weimar: Böhlau 1887–1919. Bd. 144–146 (= Nachträge und Register zu Abt. IV) hrsg. von Paul Raabe. München: DTV 1990.
Wachsmuth, Wilhelm: Weimars Musenhof in den Jahren 1772 bis 1807. Historische Skizze. Berlin: Duncker und Humblot 1844.
[Wagner, Heinrich Leopold (?):] [Rez.] Die Leiden des jungen Werthers II Theile 224 S. 8. In der Weygandschen Buchhandlung. In: Frankfurter gelehrte Anzeigen, Nr. LXXXVII, 1.11.1774, S. 730–733.
Wahl, Volker (Hg.): Das Geheime Consilium von Sachsen-Weimar-Eisenach in Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt 1776–1786. Regestausgabe. Erster Halbband 1776–1780, bearb. von Uwe Jens Wandel und Volker Wahl. Wien u. a.: Böhlau 2014 (= Veröffentlichungen aus Thüringischen Staatsarchiven, Bd. 13).
Waltz, Matthias: Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
Walzel, Oskar: Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Reprografischer Nachdruck der 2., neubearbeiteten Auflage. München, 1932. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [3]1968 (= Libelli, Bd. 223).
Warburg, Aby: Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und komm. von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Unter Mitarbeit von Susanne Hetzer, Herbert Kopp-Oberstebrink und Christina Oberstebrink. Berlin: Suhrkamp 2010.
– Symbolismus als Umfangsbestimmung. In: Warburg: Werke in einem Band, S. 615–628.
Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen: Mohr 1922 (= Grundriss der Sozialökonomik, III. Abt.).
Wegmann, Nikolaus: Was heißt einen ‚klassischen Text‘ lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung. In: Fohrmann / Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik, S. 334–450.
Wegmann, Thomas: Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
– Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000. Göttingen: Wallstein 2011.
Wegner, Reinhard (Hg.): Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.
Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung Tübingen: Niemeyer 2000 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 69)

Weidner, Daniel: Lesen, Schreiben, Denken – Herders *Leben Jesu*. In: Groß / Sauder (Hg.): Der frühe und der später Herder, S. 185–197.

Weigel, Sigrid: Zum ‚topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik 2 (2002), H. 2, S. 151–165.

Weilen, Josef: Vorwort. In: Grillparzer: Gedichte, S. III f.

Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft. In: Jannidis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 123–133.

– Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn: Fink 2003 (= Uni-Taschenbücher, Bd. 8248).

Weinrich, Harald: Der Leser braucht den Autor. In: Marquard / Stierle (Hg.): Identität, S. 722–724.

Weiß, Johannes: Das frühromantische Fragment. Eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Paderborn: Fink 2015 (= Laboratorium Aufklärung, Bd. 27).

Weixler, Antonius (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin, Boston: de Gruyter 2012 (=Narratologia, Bd. 33).

Wellbery, David u. a. (Hg.): Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. Berlin: Berlin University Press 2007.

Wellek, René: Geschichte der Literaturkritik 1750–1950. Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter 1978 (= Komparatistische Studien, Bd. 7).

Werber, Niels: Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

– Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation. München: Fink 2003.

Werle, Dirk: Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750-1930). Frankfurt am Main: Klostermann 2014.

Werner, R. M.: Bisher ungedruckte Anti-Xenien. Aus Nicolai's Nachlass. In: Goethe-Jahrbuch 2 (1881), S. 433–438.

Wernli, Martina: Federführend. Der Gänsekiel im Mittelalter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 91 (2017), S. 223–254.

Wetzel, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien. Weinheim: VCH Acta humaniora 1991.

– [Art.] Autor/Künstler. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 1: Absenz–Darstellung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 480–544.

– „Geschmack an Zeichen". Johann Georg Hamann als der letzte Denker des Buches und der erste Denker der Schrift. In: Gajek (Hg.): Johann Georg Hamann, S. 13–24.

– „Wie wirklich ist es?" Authentizität als Schwindel oder: *Vertigo* der Autorschaft. In: Knaller (Hg.): Realitätskonstruktionen, S. 23–35.

Whidden, Seth: On Poetry and Collaboration in the Nineteenth Century. In: French Forum 32 (2007), No. 1/2, S. 73–88.

White, Harrison C.: Identity and Control. How Social Formations Emerge. 2nd ed. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2008.

Wieland, Christoph Martin: [Nachricht gegen die Verleger Orell, Gesner, Füeßli und Comp. In Zürich.] In: Allgemeine deutsche Bibliothek 16,1 (1772), S. 314–317.

– C. M. Wielands sämmtliche Werke. 39 Bde. und 6 Supplement-Bde. Leipzig: Göschen 1794–1811.
– Wielands Briefwechsel. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe. Berlin: Akademie 1913 ff.
Wieland, Ernst Carl: Versuch über das Genie. Leipzig Kummer 1779.
Wieser, Matthias: Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie. Bielefeld: transcript 2012.
Wiethölter, Waltraud / Alfred Messerli / Hans-Georg Pott (Hg.): Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität. München: Fink 2008.
Wild, Markus: [Art.] Essay. In: Borgards u.a. (Hg.): Literatur und Wissen, S. 277–281.
Wilhelmy-Dollinger, Petra: „Salon" und „Tusculum". Urbane und ländliche Geselligkeit in Brandenburg-Preußen um 1800. In: Schmid (Hg.): Einsamkeit und Geselligkeit, S. 67–94.
Willems, Marianne: Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu *** an den Pastor zu ***", „Götz von Berlichingen" und „Clavigo". Tübingen: Niemeyer 1995 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 52).
– Individualität – ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochencharakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. In: Friedrich / Jannidis / Willems: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, S. 171–200.
Williams, Abigail: The Social Life of Books. Reading Together in the Eighteenth-Century Home. New Haven, London: Yale University Press 2017.
Wills, Gary: Inventing America. Jefferson's Declaration of Independence. Boston, New York: Mariner Book 2002.
Wilson, W. Daniel: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. In: Luserke-Jaqui (Hg.): Handbuch Sturm und Drang, S. 441–450.
Wimmer, Mario: Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft. Konstanz: Konstanz University Press 2012.
Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden: Walther 1764.
– Johann Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterhums. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben und dem Fürsten Wenzel von Kaunitz-Rietberg gewidmet von der kaiserlichen königlichen Akademie der bildenden Künste. Wien: Akademischer Verlag 1776.
– Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hg. von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann. Berlin: de Gruyter 1968.
– Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst [1755]. In: Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften, S. 27–59.
– Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: Winckelmann: Kleine Schriften, S. 169–173.
Winner, Matthias / Bernard Andreae (Hg.): Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992. Mainz: von Zabern 1998.
Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

– Der Autor als Herausgeber und Schreiber. Perspektiven auf die Paratexte von Brentanos „Godwi“. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 2006, S. 245–277.
– Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. München: Fink 2008 (= Trajekte).
– Autorschaft als Selbstherausgeberschaft. E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: Schaffrick / Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, S. 363–378.
– Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*. In: Stingelin (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“, S. 156–174.
– Logik der Streichung. In: Gisi / Thüring / Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen, S. 23–45.
– Nach der Hybridität: Pfropfen als Kulturmodell. Vorüberlegungen zu einer *Greffologie*. In: Ette / Wirth (Hg.): Nach der Hybridität, S. 13–35.
– Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung. In: Fehrmann u. a. (Hg.): Originalkopie, S. 18–33.
– Paratext und Text als Übergangszone. In: Hallet / Neumann (Hg.): Raum und Bewegung, S. 167–177.
– Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*. In: Wirth (Hg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, S. 15–60.
– Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In: Krämer / Kogge / Grube (Hg.): Spur, S. 55–81.
– Zwischenräumliche Bewegungspraktiken. In: Wirth (Hg.): Bewegen im Zwischenraum, S. 7–34.
– unter Mitarbeit von Julia Paganini (Hg.): Bewegen im Zwischenraum. Berlin: Kadmos 2012 (= Wege der Kulturforschung, Bd. 3).
– unter Mitarbeit von Julia Paganini (Hg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Berlin: Kadmos 2013 (= Wege der Kulturforschung, Bd. 4).
Witcher, Heather Bozant: Collaborative Writing in the Long Nineteenth Century. Sympathetic Partnerships and Artistic Creation. Cambridge: Cambridge University Press 2022.
Witte, Bernd / Peter Schmidt (Hg.): Goethe Handbuch. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997.
Wohlleben, Joachim: Goethe als Journalist und Essayist. Frankfurt am Main, Bern: Lang 1981 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Dt. Sprache und Literatur, Bd. 419).
Wokalek, Marie: Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe. Göttingen: Wallstein 2011.
Wolf, Friedrich August: Prolegomena zu Homer. Ins Deutsche übertragen von Hermann Muchau. Leipzig: Reclam o. J. [Vorwort datiert: Anfang 1908] (= Universal-Bibliothek, 4984/86), S. 163.
Wolf, Norbert Christian: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789. Tübingen: Niemeyer 2001 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81).
– „Die Wesenheit des Objektes bedingt den Stil“. Zur Modernität des Erzählkonzepts in Wilhelm Meisters Wanderjahren. In: Goethe-Jahrbuch 119 (2002), S. 52–65.
– Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts Konzept des Stils. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 34/1 (2002), S. 125–169.

– „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“: Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). In: Alt u.a. (Hg.): Prägnanter Moment, S. 373–404.
– [Art.] Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: Beyer / Osterkamp (Hg.): Goethe-Handbuch: Kunst, S. 303–317.
– „Göthe wird und muß übertroffen werden“. Novalis' Heinrich von Ofterdingen und die Gattungsbegründung durch Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Böhm / Dennerlein (Hg.): Der Bildungsroman, S. 55–106.
– Der kalte Blick – Goethes und Flauberts ästhetischer Spinozismus. In: Bollacher / Kisser / Walther (Hg.): Ein neuer Blick auf die Welt, S. 29–56.
– Heinrich Christian Boies *Göttinger Musenalmanach* und Johann Heinrich Mercks *Frankfurter gelehrte Anzeigen*. Medienkämpfe im literarischen Feld des Sturm und Drang“. In: Buschmeier / Kauffmann (Hg.): Sturm und Drang, S. 10–28.
– Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800. In: Goebel / Lämmert (Hg.): Formen literarischer Selbstbehauptung, S. 23–49.
– Reinheit und Mischung der Künste. Goethes ‚klassische‘ Position und die frühromantische Poetik Friedrich Schlegels. In: Meier / Valk (Hg.): Konstellationen der Künste um 1800, S. 21–39.
– Vielstimmigkeit im Kontext. Goethes „kleiner KunstRoman“ *Der Sammler und die Seinigen* in entstehungsgeschichtlicher und gattungstheoretischer Perspektive. In: Ehrmann / Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion, S. 239–276.
Wood, Robert: A Comparative View of the Antient and Present State of the Troade. To Which is Prefixed an Essay on the Original Genius of Homer. London: o. V. 1767.
– Versuch über das Originalgenie des Homers aus dem Englischen. Frankfurt am Main: Andreä 1773.
Woodmansee, Martha: The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‚Author‘. In: Eighteenth-Century Studies 17/4 (1984), Special Issue: The Printed Word in the Eighteenth Century, S. 425–448.
– The Interests in Disinterestedness. Karl Philipp Moritz and the Emergence oft he Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany. In: Modern Language Quarterly 45 (1984), S. 22–47.
– Publishers, Privateers, Pirates. Eighteenth-Century German Book Piracy Revisited. In: Biagioli / Jaszi / Woodmansee (Hg.): Making and Unmaking, S. 181–197.
Worringer, Wilhelm Robert: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Zugl. phil. Diss., Univ. Bern. Neuwied: Heuser 1907.
Wyder, Margrit: Goethes Naturmodell. Die Scala Naturae und ihre Transformationen. Köln u. a.: Böhlau 1998.
Wyluda, Erich: Lehnrecht und Beamtentum. Studien zur Entstehung des preußischen Beamtentums. Berlin: Duncker & Humblot 1969 (= Schriften zur Verfassungsgeschichte, Bd. 9).
[Young, Edward:] Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison. London: Millar/Dodley 1759.
Zahnen, Barbara: Kollektiv Erdbewohner. Das geographische Wir. In: Zeitschrift für Me-

dien- und Kulturforschung 2 (2012), Schwerpunkt: Kollektiv. Hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert, S. 167–184.

Zaibert, L. A.: Collective Intentions and Collective Intentionality. In: The American Journal of Economics and Sociology 62 (2003), No. 1, S. 209–232.

Zaunstöck, Holger / Markus Meumann (Hg.): Sozietäten, Netzwerke, Kommunikation. Neue Forschungen zur Vergesellschaftung im Jahrhundert der Aufklärung. Tübingen: Niemeyer 2003 (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 21).

Zb: [Rez.] Morgenstunden eines Einsiedlers. Zwey Bände. Nürnberg, bey Grattenauer. 1799 […]. In: Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek. 53 (1800), 2. St., 7. H., S. 550–552.

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden […]. 28. Bd. Leipzig, Halle/Saale: Zedler 1741.

Zehm, Edith: „das Werk zu übersetzen und immer mit seinem Texte zu controvertieren“: Goethes Übersetzungs- und Kommentierungstechnik im kritischen Dialog mit Diderots *Essais sur la Peinture*. In: Plachta / Woesler (Hg.): Edition und Übersetzung, S. 150–117.

Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart und Weimar: Metzler 1995.

– „‚Nous, qui sommes si modernes, serons anciens dans quelques siècles“. Zu den Zeitkonzeptionen in den Epochenwenden der Moderne. In: Graevenitz (Hg.): Konzepte der Moderne, S. 497–520.

– Auf dem Spielfeld der Autorschaft. Der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts im Kräftefeld von Rhetorik, Medienentwicklung und Literatursystem. In: Städtke / Kray (Hg.): Spielräume des auktorialen Diskurses, S. 1–32.

Zeller, Hans: Betsy Meyers Mitautorschaft an C. F. Meyers Werk. In: Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit, S. 167–196.

Zeller, Rosmarie: Betsy Meyer, Sekretärin, Kopistin, Mitarbeiterin. Ihre Selbstdarstellung im Briefwechsel mit dem Verleger. In: Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit, S. 157–166.

Zenker, Markus: Therapie im literarischen Text. Johann Georg Zimmermanns Werk „Über die Einsamkeit“ in seiner Zeit. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 32).

Ziche, Paul: Die Jenaer Naturforschende Gesellschaft und ihre Bedeutung für die Naturforschung in Jena. In: Döring / Nowak (Hg.): Gelehrte Gesellschaften, S. 133–144.

Ziche, Paul / Peter Bornschlegell: Überregionale Wissenschaftskommunikation um 1800. Briefe und Reisen einer Jenaer Wissenschaftsgesellschaft. In: Zaunstöck / Meumann (Hg.): Sozietäten, Netzwerke, Kommunikation, S. 251–268.

Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis. In: Mader (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst, S. 123–138.

Zima, Peter V. (Hg.): Textsemiotik als Ideologiekritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (= Edition Suhrkamp, Bd. 796).

Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2009 (= Studien zur visuellen Kultur, Bd. 10).

Zimmermann, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. Vier Teile. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1784–1785.
– Von der Einsamkeit. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1773.
Zink, Sidney: The Meaning of Proper Names. In: Mind, New Series 72 (1963), No. 288, S. 481–499.
Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt 2001 (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 2).
Zons, Raimar S.: Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geist der Autorschaft. In: Oelmüller (Hg.): Das Kunstwerk, S. 104–127.
Zovko, Jure: Zwischen Moderne und Tradition. Schlegels Europa-Idee. In: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 18 (2008), S. 139–149.
Zumbusch, Cornelia (Hg.): Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin: Akademie 2010.
– Die Immunität der Klassik. Berlin: Suhrkamp 2012 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2014).

Personenregister

https://doi.org/10.7767/9783205216193 | CC BY 4.0